ИСКУССТВО КИНО

И 224
3-272/37

№ 12 ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

CIBO
IBERHOE 1931

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Речь тов. И. В. СТАЛИНА на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа гор. Москвы 11 декабря 1937 года в Большом театре 3

Сообщение Центральной избирательной комиссии о количестве избирателей, голосовавших за кандидатов блока коммунистов и беспартийных на выборах в Верховный Совет СССР 12 декабря 1937 года. 6

Всенародный праздник наших рабочих, наших крестьян, нашей интеллигенции 7

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — Как создавался фильм „Ленин в Октябре“ 9

Ю. ГЕРМАН, И. ХЕЙФЕЦ и А. ЗАРХИ — „Ленинградцы“ 13

Г. ЧАХИРЬЯН — „Пугачев“ 32

Н. ОТТЕН — Красивый мир (о фильме „Колыбельная“) 36

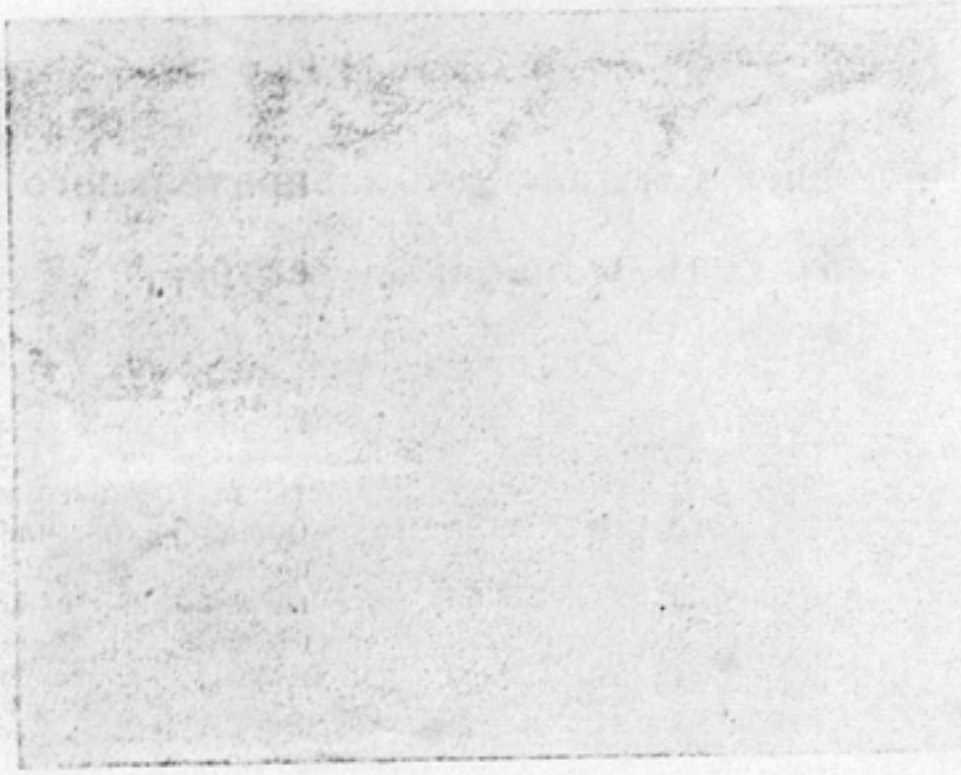
А. ГРИНБЛАТ — „Дума про козака Голоту“ 39

С. ЮТКЕВИЧ — Большая перспектива 43

И. СОКОЛОВ — Мировое влияние советского кино 60

На обложке и титульном листе кадры из фильма „Ленин в Октябре“

ДЕКАБРЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ 1937



Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ
Уполном. Главлита РСФСР № Б — 31578
Индекс № Н13. Заказ типографии 2746
Заказ издательства 135 п. Тираж 4 500 экз.
Объем журнала 8 печ. листов. Количество знаков в печ. листе 60 000.
Ст-Ат 62×94. Сдано в набор 19/XI 1937 г.
Подписано к печати 4/I 1938 г. Отпечатано в типографии газ. „Индустрия",
Москва, Цветной бульвар, 30.

РЕЧЬ ТОВАРИЩА И. В. СТАЛИНА

на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа гор. Москвы 11 декабря 1937 года в Большом театре

Председательствующий. Слово предоставляется нашему кандидату товарищу Сталину.

Появление на трибуне товарища Сталина встречается избирателями бурей оваций, которая длится в течение нескольких минут. Весь зал Большого театра стоя приветствует товарища Сталина. Из зала непрерывно раздаются возгласы: «Да здравствует великий Сталин, ура!», «Творцу самой демократической в мире Советской Конституции товарищу Сталину, ура!», «Да здравствует вождь угнетенных всего мира товарищ Сталин, ура!».

Сталин. Товарищи, признаться я не имел намерения выступать. Но наш уважаемый Никита Сергеевич, можно сказать, силком притащил меня сюда, на собрание: скажи, говорит, хорошую речь. О чем сказать, какую именно речь? Все, что нужно было сказать перед выборами, уже сказано и пересказано в речах наших руководящих товарищей Калинина, Молотова, Ворошилова, Кагановича, Ежова и многих других ответственных товарищей. Что еще можно прибавить к этим речам?

Требуются, говорят, раз'яснения по некоторым вопросам избирательной кампании. Какие раз'яснения, по каким вопросам? Все, что нужно было раз'яснить, уже раз'яснено и перераз'яснено в известных обращениях партии большевиков, комсомола, Всесоюзного Центрального Совета Профессиональных Союзов, Осоавиахима, Комитета по делам физкультуры. Что еще можно прибавить к этим раз'яснениям?

Конечно, можно было бы сказать эдакую легкую речь обо всем и ни о чем **(легкий смех).** Возможно, что такая речь позабавила бы публику. Говорят, что мастера по таким речам имеются не только там, в капиталистических странах, но и у нас, в советской стране (**смех, аплодисменты).** Но, во-первых, я не мастер по таким речам. Во-вторых, стоит ли нам заниматься делами забавы теперь, когда у всех у нас, большевиков, как говорится, «от работ полон рот». Я думаю, что не стоит.

Ясно, что при таких условиях хорошей речи не скажешь.

И все же, коль скоро я вышел на трибуну, конечно, приходится так или иначе сказать хотя бы кое-что **(шумные аплодисменты).**

Прежде всего я хотел бы принести благодарность **(аплодисменты)** избирателям за доверие, которое они оказали **(аплодисменты).**

Меня выставили кандидатом в депутаты и избирательная комиссия Сталинского округа советской столицы зарегистрировала меня как кандидата в депутаты. Это, товарищи, большое доверие. Разрешите принести вам глубокую большевистскую благодарность за то доверие, которое вы оказали партии большевиков, членом которой я состою, и лично мне, как представителю этой партии **(шумные аплодисменты).**

Я знаю, что значит доверие. Оно, естественно, возлагает на меня новые, дополнительные обязанности и, стало быть, новую, дополнительную ответственность. Что же, у нас, у большевиков, не принято отказываться от ответственности. Я ее принимаю с охотой **(бурные продолжительные аплодисменты).**

Со своей стороны я хотел бы заверить вас, товарищи, что вы можете смело положиться на товарища Сталина **(бурная, долго несмолкающая овация. Возглас из зала: «А мы все за товарищем Сталиным!»).** Можете рассчитывать на то, что товарищ Сталин сумеет выполнить свой долг перед народом **(аплодисменты),** перед рабочим классом **(аплодисменты),** перед крестьянством **(аплодисменты),** перед интеллигенцией **(аплодисменты).**

Далее, я хотел бы, товарищи, поздравить вас с наступающим всенародным праздником, с днем выборов в Верховный Совет Советского Союза **(шумные аплодисменты).** Предстоящие выборы это не просто выборы, товарищи. Это действительно всенародный праздник наших рабочих, наших крестьян, нашей интеллигенции **(бурные аплодисменты).** Никогда в мире еще не бывало таких действительно свободных и действительно демократических выборов, никогда! История не знает другого такого примера **(аплодисменты).** Дело идет не о том, что у нас будут выборы всеобщие, равные, тайные и прямые, хотя уже это само по себе имеет большое значение. Дело идет о том, что всеобщие выборы будут проведены у нас как наиболее свободные выборы и наиболее демократические в сравнении с выборами любой другой страны в мире.

Всеобщие выборы проходят и имеют место и в некоторых капиталистических странах, так называемых, демократических. Но в какой обстановке там проходят выборы? В обстановке классовых столкновений, в обстановке классовой вражды, в обстановке давления на избирателей со стороны капиталистов, помещиков, банкиров и прочих акул капитализма. Нельзя назвать такие выборы, даже если они всеобщие, равные, тайные и прямые, вполне свободными и вполне демократическими выборами.

У нас, в нашей стране, наоборот, выборы проходят в совершенно другой обстановке. У нас нет капиталистов, нет помещиков, стало-быть, и нет давления со стороны имущих клас-

сов на неимущих. У нас выборы проходят в обстановке сотрудничества рабочих, крестьян, интеллигенции, в обстановке взаимного их доверия, в обстановке, я бы сказал, взаимной дружбы, потому что у нас нет капиталистов, нет помещиков, нет эксплоатации и некому, собственно, давить на народ для того, чтобы исказить его волю.

Вот почему наши выборы являются единственными действительно свободными и действительно демократическими во всем мире **(шумные аплодисменты).**

Такие свободные и действительно демократические выборы могли возникнуть только на почве торжества социалистических порядков, только на базе того, что у нас социализм не просто строится, а уже вошел в быт, в повседневный быт народа. Лет 10 тому назад можно было бы дискутировать о том, можно ли у нас строить социализм или нет. Теперь это уже не дискуссионный вопрос. Теперь это вопрос фактов, вопрос живой жизни, вопрос быта, который пронизывает всю жизнь народа. На наших фабриках и заводах работают без капиталистов. Руководят работой люди из народа. Это и называется у нас социализмом на деле. На наших полях работают труженики земли без помещиков, без кулаков. Руководят работой люди из народа. Это и называется у нас социализмом в быту, это и называется у нас свободной, социалистической жизнью.

Вот на этой базе и возникли у нас новые, действительно свободные и действительно демократические выборы, выборы, примера которым нет в истории человечества.

Как же после этого не поздравить вас с днем всенародного торжества, с днем выборов в Верховный Совет Советского Союза! **(Бурная овация всего зала).**

Дальше я хотел бы, товарищи, дать вам совет, совет кандидата в депутаты своим избирателям. Если взять капиталистические страны, то там между депутатами и избирателями существуют некоторые своеобразные, я бы сказал, довольно странные отношения. Пока идут выборы, депутаты заигрывают с избирателями, лебезят перед ними, клянутся в верности, дают кучу всяких обещаний. Выходит, что зависимость депутатов от избирателей полная. Как только выборы состоялись и кандидаты превратились в депутатов, — отношения меняются в корне. Вместо зависимости депутатов от избирателей, получается полная их независимость. На протяжении 4-х или 5-ти лет, т. е. вплоть до новых выборов, депутат чувствует себя совершенно свободным, независимым от народа, от своих избирателей. Он может перейти из одного лагеря в другой, он может свернуть с правильной дороги на неправильную, он может даже запутаться в некоторых махинациях не совсем потребного характера, он может кувыркаться, как ему угодно, — он независим.

Можно ли считать такие отношения нормальными? Ни в коем случае, товарищи. Это обстоятельство учла наша Конституция и она провела закон, в силу которого избиратели имеют право досрочно отозвать своих депутатов, если они начинают финтить, если они свертывают с дороги, если они забывают о своей зависимости от народа, от избирателей.

Это замечательный закон, товарищи. Депутат должен знать, что он слуга народа, его посланец в Верховный Совет и он должен вести себя по линии, по которой ему дан наказ народом. Свернул с дороги, избиратели имеют право потребовать назначения новых выборов, и депутата, свернувшего с дороги, они имеют право прокатать на вороных **(смех, аплодисменты).** Это замечательный закон. Мой совет, совет кандидата в депутаты своим избирателям, помнить об этом праве избирателей, — о праве досрочного отзыва депутатов, следить за своими депутатами, контролировать их и, ежели они вздумают свернуть с правильной дороги, смахнуть их с плеч, потребовать назначения новых выборов. Правительство обязано назначить новые выборы. Мой совет — помнить об этом законе и использовать его при случае.

Наконец, еще один совет кандидата в депутаты своим избирателям. Чего нужно вообще требовать от своих депутатов, если взять из всех возможных требований наиболее элементарные требования?

Избиратели, народ должны требовать от своих депутатов, чтобы они оставались на высоте своих задач, чтобы они в своей работе не спускались до уровня политических обывателей, чтобы они оставались на посту политических деятелей ленинского типа, чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин **(аплодисменты),** чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин **(аплодисменты),** чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были также свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин **(аплодисменты),** чтобы они были также мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин **(аплодисменты),** чтобы они были также правдивы и честны, каким был Ленин **(аплодисменты),** чтобы они также любили свой народ, как любил его Ленин **(аплодисменты).**

Можем ли мы сказать, что все кандидаты в депутаты являются именно такого рода деятелями? Я бы этого не сказал. Всякие бывают люди на свете, всякие бывают деятели на свете. Есть люди, о которых не скажешь, кто он такой, то ли он хорош, то ли он плох, то ли мужественен, то ли трусоват, то ли он за народ до конца, то ли он за врагов народа. Есть такие люди и есть такие деятели. Они имеются и у нас, среди большевиков. Сами знаете, товарищи, семья не без урода **(смех, аплодисменты).** О таких людях неопределенного типа, о людях, которые напоминают скорее политических обывателей, чем политических деятелей, о людях такого неопределенного, неоформленного типа довольно метко сказал великий русский писатель Гоголь: «Люди, говорит, неопределенные, ни то, ни се, не поймешь,

что за люди, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» **(смех, аплодисменты).** О таких неопределенных людях и деятелях также довольно метко говорится у нас в народе: «так себе человек — ни рыба, ни мясо» **(общий смех, аплодисменты),** «ни богу свечка, ни чорту кочерга» **(общий смех, аплодисменты).**

Я не могу сказать с полной уверенностью, что среди кандидатов в депутаты (я очень извиняюсь перед ними, конечно) и среди наших деятелей не имеется людей, которые напоминают скорее всего политических обывателей, которые напоминают по своему характеру, по своей физиономии людей такого типа, о которых говорится в народе: «ни богу свечка, ни чорту кочерга» **(смех, аплодисменты).**

Я бы хотел, товарищи, чтобы вы влияли систематически на своих депутатов, чтобы им внушали, что они должны иметь перед собой великий образ великого Ленина и подражать Ленину во всем **(аплодисменты).**

Функции избирателей не кончаются выборами. Они продолжаются на весь период существования Верховного Совета данного созыва. Я уже говорил о законе, дающем право избирателям на досрочный отзыв своих депутатов, если они сворачивают с правильной дороги. Стало быть, обязанность и право избирателей состоят в том, чтобы они все время держали под контролем своих депутатов и чтобы они внушали им — ни в коем случае не спускаться до уровня политических обывателей, чтобы они — избиратели внушали своим депутатам — быть такими, каким был великий Ленин **(аплодисменты).**

Таков, товарищи, мой второй совет вам, совет кандидата в депутаты, своим избирателям. **(Бурные, долго несмолкающие аплодисменты, переходящие в овацию. Все встают и обращают свои взоры в правительственную ложу, куда проходит товарищ Сталин. Раздаются возгласы: «Великому Сталину, ура!», «Товарищу Сталину, ура!», «Да здравствует товарищ Сталин, ура!», «Да здравствует первый ленинец — кандидат в депутаты Совета Союза — товарищ Сталин! Ура!»).**

СООБЩЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ИЗБИРАТЕЛЬНОЙ КОМИССИИ

о количестве избирателей, голосовавших за кандидатов блока коммунистов и беспартийных на выборах в Верховный Совет СССР 12 декабря 1937 года

В течение 15 и 16 декабря 1937 года в Центральную избирательную комиссию поступили данные от ряда отдаленных избирательных участков, от поездов и пароходов в пути, от которых до сих пор не было полных сведений. В связи с этим количество избирателей по СССР окончательно определилось в 94.138.159 человек (на 498.681 человек больше, чем было об'явлено 15 декабря), равно как увеличилось количество принимавших участие в голосовании до 91.113.153 человек (на 793.807 чел. сравнительно с тем, что было об'явлено 15 декабря), что составляет 96,8 проц. к числу избирателей.

Получение указанных данных дало Центральной избирательной комиссии возможность подытожить количество голосов, поданных по всем округам **за** кандидатов блока коммунистов и беспартийных.

Во всех избирательных округах по выборам в **Совет Союза за** кандидатов блока коммунистов и беспартийных голосовало 89.844.271 человек, что составляет 98,6 проц. всего числа участвовавших в голосовании. Бюллетеней, признанных недействительными на основании ст. 90 «Положения о выборах в Верховный Совет СССР», оказалось 636.808. Бюллетеней, в которых зачеркнуты фамилии кандидатов, — 632.074.

Во всех избирательных округах по выборам в **Совет Национальностей** от **Союзных** республик **за** кандидатов блока коммунистов и беспартийных голосовало 89.063.169 человек, что составляет 97,8 проц. всего числа участвовавших в голосовании. Бюллетеней, признанных недействительными на основании ст. 90 «Положения о выборах в Верховный Совет СССР», оказалось 1.487.582. Бюллетеней, в которых зачеркнуты фамилии кандидатов, — 562.402.

По отдельным союзным республикам итоги выборов в Совет Союза и в Совет Национальностей (от союзных республик) даются в следующей таблице:

Наименование союзной республики	Число избирателей	Участвовало в голосовании		Голосовало за кандидатов блока коммунистов и беспартийных			
				В Совет Союза		В Совет Национальностей	
		В абс. цифрах	В% к числу избират.	В абс. цифрах	В % к числу голосовав.	В абс. цифрах	В % к числу голосовав.
Р. С. Ф. С. Р.	60571292	58623335	96,8	57687755	98,4	57142882	97,5
Украинская ССР	17539876	17156273	97,8	16980303	99,0	16799399	97,9
Белорусская ССР	3007342	2929666	97,4	2892815	98,7	2884244	98,4
Азербайджан. ССР	1648877	1577117	95,6	1564183	99,2	1555523	98,6
Грузинская ССР	1940547	1866189	96,2	1849932	99,1	1847367	99,0
Армянская ССР	620220	596675	96,2	592146	99,2	592682	99,3
Туркменская ССР	691925	651962	94,2	647345	99,3	644329	98,8
Узбекская ССР	3548441	3319216	93,5	3286897	90,0	3274473	98,6
Таджикская ССР	774864	738099	95,3	728656	98,7	726064	98,4
Казахская ССР	2995367	2901072	96,9	2882844	99,4	2862726	98,7
Киргизская ССР	799408	753549	94,3	731395	97,1	733480	97,3
Итого по СССР . .	**94138159**	**91113153**	**96,8**	**89844271**	**98,6**	**89063169**	**97,8**

Во всех избирательных округах по выборам в Совет Национальностей от **Автономных** республик, **Автономных** областей и **Национальных** округов число избирателей составляет 10.353.188 человек. В голосовании приняли участие 9.954.133 человека, то-есть 96,2 проц., **за** кандидатов блока коммунистов и беспартийных голосовало в этих округах 9.757.435 человек, то-есть 98,0 проц. всего числа участвовавших в голосовании. Бюллетеней, признанных недействительными на основании ст. 90 «Положения о выборах в Верховный Совет СССР», оказалось 61.784. Бюллетеней, в которых зачеркнуты фамилии кандидатов, — 134.914.

Центральная избирательная комиссия по выборам в Верховный Совет СССР

ВСЕНАРОДНЫЙ ПРАЗДНИК НАШИХ РАБОЧИХ, НАШИХ КРЕСТЬЯН, НАШЕЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Выборы в Верховный Совет СССР вылились во всенародный праздник нашей великой социалистической родины. История еще не знала таких выборов, такой победы, как славная победа блока коммунистов и беспартийных, такого великого доверия народа своему правительству, какое продемонстрировали трудящиеся Советского Союза в незабываемый день 12 декабря.

Блок коммунистов и беспартийных победил во всех избирательных округах. Эта блестящая победа — результат сплоченности всего советского народа вокруг великой партии Ленина — Сталина, результат несокрушимого единства всех трудящихся нашей страны, единства, которое никогда не смогут подорвать гнусные троцкистско-бухаринские шпионы, все это отребье человечества, которое в своей ненависти к нашей счастливой родине готово пойти на любую подлость.

Советский народ безгранично любит свою партию большевиков, которая под руководством вождя народов великого Сталина уверенно ведет его от победы к победе.

Блок коммунистов и беспартийных сложился в процессе исторической борьбы за социализм. Партия большевиков вела за собой беспартийные массы в первую русскую революцию, она сплачивала их в годы реакции, вселяя в них уверенность в победе, она повела их в бой за Великую пролетарскую социалистическую революцию, на защиту завоеваний Октября от черных сил интервенции и контрреволюции, она привела их к строительству социализма, к новой счастливой жизни.

Двухмиллионная партия большевиков — передовой отряд советского народа — ведет его от победы к победе и привела его к замечательной победе блока коммунистов с беспартийными на выборах в Верховный Совет СССР.

«Наш блок, — сказал в своей речи глава советского правительства тов. Молотов, — основан на союзе десятков миллионов советских граждан, но мы знаем, что силу этого блока увеличивает **каждый** отдельный его участник, **каждый** отдельный избиратель своим участием в выборах 12 декабря». И в голосовании приняли участие свыше чем 91 млн. человек, 96,8% общего количества избирателей. Почти 90 млн. граждан нашей страны отдали свои голоса блоку коммунистов и беспартийных — 98,6 процента к числу голосовавших в Совет Союзов. Эта цифра — цифра участников непобедимого блока коммунистов и беспартийных. И пусть призадумаются наши враги над этой цифрой. Она является показателем несокрушимого союза и мощи нашей родины.

Такая замечательная активность граждан советской страны во время подачи голосов на выборах в Верховный Совет СССР, такая их сплоченность и преданность партии большевиков и великому Сталину является необходимым следствием политики партии, которая неуклонно ведет советский народ вперед по пути прогресса к счастливой социалистической жизни. Такая замечательная активность явилась вместе с тем следствием того, что наша Сталинская Конституция самая демократическая Конституция в мире. Товарищ Сталин в своей речи на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа дал этому исчерпывающее об'яснение. «Такие свободные и действительно демократические выборы, — сказал товарищ Сталин, — могли возникнуть только на почве торжества социалистических порядков, только на базе того, что у нас социализм не просто строится, а уже вошел в быт, в повседневный быт народа».

И всенародный праздник 12 декабря превратился в манифестацию морального и политического единства советских граждан, в торжество социализма, который «уже вошел в быт, в повседневный быт народа», — наших рабочих, наших крестьян, нашей интеллигенции.

Радостно и торжественно готовился народ к выборам. На тысячах предвыборных собраний трудящиеся нашей страны выдвигали своими кандидатами в Верховный Совет вождя народов товарища Сталина, и его соратников — руководителей партии и правительства, которым обязаны они своей счастливой, социалистической жизнью. Первый кандидат в Верховный Совет СССР товарищ Сталин дал согласие на выдвижение своей кандидатуры в Сталинском избирательном округе. Но за товарища Сталина и за его верных соратников голосовал весь народ, отдавая свои голоса кандидатам сталинского блока коммунистов и беспартийных.

Высокое доверие оказал народ своим избранникам. И народ ждет от них выполнения тех задач, которые сформулировал товарищ Сталин в своей замечательной речи.

«Избиратели, народ, — сказал товарищ Сталин, — должны требовать от своих депутатов, чтобы они оставались на высоте своих задач, чтобы они в своей работе не спускались до уровня политических обывателей, чтобы они оставались на посту политических деятелей ленинского типа, чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин (аплодисменты), чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин (аплодисменты), чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они

были также свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин (аплодисменты), чтобы они были также мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин (аплодисменты), чтобы они были также правдивы и честны, каким был Ленин (аплодисменты), чтобы они также любили свой народ, как любил его Ленин (аплодисменты)».

В числе избранных депутатов Верховного Совета СССР руководители партии и правительства, в числе их лучшие люди заводов и колхозных полей, передовые советские ученые и деятели искусств.

Избранием в Верховный Совет СССР писателей и артистов советский народ доказал свою великую любовь к искусству, ставшему в нашей стране подлинно народным, оказал великое доверие лучшим представителям цветущего социалистического искусства. В числе этих избранников народа — люди, которым советская кинематография обязана созданием многих лучших своих произведений. Незабываемые образы создали в кино народные артисты СССР И. М. Москвин и Е. П. Корчагина-Александровская. Замечательные фильмы, полные пролетарского интернационализма, любви к нашей великой родине и ненависти к ее врагам, создал режиссер М. Чиаурели, автор «Последнего маскарада» и «Арсена», в настоящее время работающий над фильмом «Великое зарево» о Великой пролетарской социалистической революции и ее вождях товарищах Ленине и Сталине.

Высокое доверие, которое оказанс передовым представителям советского искусства, должно быть оправдано. Как депутаты Верховного Совета СССР они должны быть деятелями ленинско-сталинского типа. Своей же творческой работой они должны и впредь двигать вперед и растить подлинно социалистическое народное искусство страны Советов, оказаться достойными и славными его представителями.

«Никогда в мире еще не бывало таких действительно свободных и действительно демократических выборов, никогда! История не знает другого такого примера (аплодисменты)» (Сталин).

День 12 декабря был подлинным всенародным праздником наших рабочих, наших крестьян, нашей интеллигенции. В этот великий день весь советский народ, единодушно отдавший свои голоса блоку коммунистов и беспартийных, продемонстрировал свое единство, свою сплоченность вокруг партии Ленина—Сталина.

КАК СОЗДАВАЛСЯ ФИЛЬМ «ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Выпуск фильма «Ленин в Октябре» в знаменательный день 12 декабря является исключительным событием в истории советской кинематографии. Наша общая и специальная печать уже дала оценку этого замечательного фильма, правдиво и ярко воссоздающего великие исторические дни Октября и образы вождей большевистской партии и всего трудового народа, возглавивших восставший народ и обеспечивших его победу.

Детальный анализ этого замечательного фильма, его драматургии, режиссерской и актерской работы будет дан в первом номере нашего журнала. Печатаемая ниже статья Г. Зельдовича рассказывает о подлинно социалистических методах работы с'емочного коллектива над фильмом, методах, которые должны быть изучены и освоены всеми советскими киноработниками.

Советская кинематография уже не раз создавала фильмы по непосредственному указанию партии и правительства. Так создан был первый фильм о замечательной борьбе рабочего класса за сталинский план социалистической индустриализации — фильм «Встречный»; так создан был первый фильм, глубоко поставивший вопросы большевистской бдительности, — фильм «Партийный билет»; так создан был ряд других картин. Но надо прямо сказать, что никогда еще советская кинематография не получала такого ответственного задания, как фильм «Ленин в Октябре», который надлежало создать в предельно сжатые сроки.

Теперь, когда этот фильм закончен в заданные сроки, когда работа над ним общепризнана как громадная идейная и художественная победа советской кинематографии, необходимо подытожить опыт работы с'емочного коллектива.

Этот опыт глубоко поучителен для всей советской кинематографии. Этот опыт говорит о том, что правильная организация работы, высокая сознательность с'емочного коллектива могут обеспечить создание самых сложных и ответственных художественных произведений в невиданные еще в нашей кинематографии сроки, могут обеспечить подлинно социалистическую организацию творческого процесса и в хозяйственном отношении избегнуть столь повседневных еще в нашей практике перерасходов.

Опыт работы над фильмом «Ленин в Октябре» глубоко поучителен и представляет громадный интерес для всех наших киноработников.

Надо сказать, что работа над фильмом встречала явное недоверие со стороны многих работников студии Мосфильм. Работа над фильмом, самая возможность создания фильма многими ставилась под сомнение. Многократно и упорно доказывали, что уж во всяком случае с'емочный коллектив не уложится в поставленные перед ним сжатые сроки производства. Еще в сентябре на Всесоюзном с'езде профсоюза работников кино и фото об этом говорили прямо и открыто. Эти утверждения не получили отпора. Но они никак не повлияли на тех, кто создавал фильм.

Сроки, в которые надлежало создать фильм, были исключительно ограничены.

В этих условиях особенное значение приобретало внесение полной четкости во всю работу постановочного коллектива. Дело осложнялось и тем, что народный артист СССР Б. В. Щукин получил возможность целиком отдаться созданию образа Ленина в этом фильме лишь в середине октября.

Именно в это время, то есть с 14—15 октября, и начинаются наиболее ответственные с'емки, которые стало возможно производить только после того, когда Б. В. Щукин стал повседневно работать в студии.

Следует сказать, что план создания фильма был составлен неверно. Так, например, на 31 октября было запланировано производство с'емок массовых сцен возле натурной декорации Смольного института. Отснятые в этой декорации кадры требовали еще дополнительной и очень сложной обработки — дорисовки верхних этажей Смольного. Планированием на 31 октября этой с'емки можно было свести на-нет всю работу и сорвать сроки окончания фильма.

Порочный план был уничтожен, и группа еще раз тщательно обсудила работу с тем, чтобы впредь больше не приходилось возвращаться к проработке плана и можно было бы все силы направить на его стопроцентное выполнение.

Первым условием победы с'емочного коллектива было то, что весь он был охвачен энтузиазмом, что весь он стремился как можно лучше выполнить ответственнейшее задание партии и правительства, оправдать оказанное ему высокое доверие. Это вдохновляло, окрыляло, внушало уверенность в победе всем участникам с'емок.

Сплоченная и дружная работа коллектива обеспечила все условия производственной работы, необходимые для выполнения задания партии и правительства.

Успех работы коллектива определил также превосходный сценарий, в котором впервые в советском киноискусстве художественно воссоздавался образ Ильича. Сценарий А. Каплера был той тщательно задуманной творческой основой фильма, которая позволила приступить непосредственно к с'емкам без дополнительной разработки монтажных листов. Участие творческой общественности студии и режиссера в доработках произведения А. Каплера позволило превратить его в подлинно монтажный сценарий.

Конечно, в процессе с'емок сценарий подвергся некоторым, хотя и очень немногочисленным, исправлениям.

Так, например, одна из сцен в квартире Анны Михайловны, первая сцена с участием Б. В. Щукина, оказалась более слабой по своему качеству, чем остальные, в которых воссоздан образ Ильича. Обсуждая вопрос о пересъемке этой сцены, постановочный коллектив и режиссер М. Ромм пришли к выводу, что содержание этой сцены, совершенно необходимое для всестороннего показа образа Ильича, может быть перенесено из квартиры Анны Михайловны в кабину паровоза, везущего Ильича в Питер. Такая перестановка значительно усилила эту сцену.

Были сделаны и некоторые другие исправления.

Вызваны они были ходом постановки фильма, при-

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ».

Сценарий А. Каплера. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. Вверху на фото нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. Ленина и арт. Н. Охлопков в роли Василия. Внизу на фото эпизод на заводе.

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ». Сценарий А. Каплера. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. Вверху на фото нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Ленина, арт. Н. Охлопков в роли Василия и засл. арт. Е. Шатрова в роли Анны Михайловны. Внизу на фото эпизод в кабинете Рутковского.

чем здесь тщательно учитывались творческие предложения Щукина и других артистов и участников с'емочного коллектива, учитывался опыт с'емки предыдущих сцен, их достоинства и недостатки, особенности того или иного актера и т. д.

Точно придерживаясь текста утвержденного сценария, режиссер и весь постановочный коллектив явили образец исключительной творческой дисциплинированности и инициативного отношения к каждому воспроизводимому кадру.

Не раз на с'емках можно было видеть, как товарищи Ромм, Каплер и Щукин или другой участник группы, другой артист с жаром обсуждали ценность и выразительность того или иного слова или жеста. Исключительно дружная творческая работа в коллективе позволила изгнать из фильма всякий формалистический «изыск», все неясное, не простое, недостаточно художественно яркое.

Наконец, обязательным условием победы был с'емочный план. С'емочный план распределил всю работу коллектива по дням и по часам. Каждый день надо было выполнить определенное задание. И невыполнение этого задания было немыслимо.

И план был выполнен почти без всяких срывов. Были, конечно, отдельные задержки, но они не повлияли на своевременную сдачу картины. Так, например, декорация актового зала была сдана группе с опозданием почти на целый день. Это произошло в значительной степени потому, что в соседнем павильоне производились звуковые с'емки по другой картине и рабочим-малярам, постановщикам и осветителям приходилось прерывать работу во избежание шума.

Были задержки в выполнении плана, вызванные другими причинами. Так, например, произошла задержка в с'емке одного из самых ответственных эпизодов картины—эпизода заседания ЦК и речи Владимира Ильича. Операторский отдел, получив точное указание о подготовке аппаратуры для с'емки с движения, не смог обеспечить полноценную ее работу. В результате пришлось отказаться от с'емок «с наезда». Впрочем, режиссер и оператор нашли такое композиционное решение эпизода речи Ильича, что эпизод этот едва ли мог бы сильнее звучать в первоначальном варианте.

До сих пор творческие работники советского кино в своем большинстве относятся несколько пренебрежительно к плану, считая, что их дело обеспечить высокое идейно-художественное качество фильма и что выполнение этой задачи отнюдь не связано с выполнением задачи создания фильма точно в установленные сроки и точно в пределах установленной сметы. Между тем опыт создания фильма «Ленин в Октябре» показывает, что даже самое ответственное идейно-художественное задание может быть и должно быть уложено в строгие плановые рамки. Опыт создания фильма показывает также, что картины мы можем делать значительно скорее, чем их делаем до сих пор, и что сокращение сроков производства фильма отнюдь не влияет на его идейно-художественные качества. Этот предметный урок, данный коллективом «Ленин в Октябре», должен быть учтен всеми киностудиями Советского союза, всеми нашими с'емочными коллективами.

Любой из участников коллектива фильма «Ленин в Октябре» подтвердит, что напряженная борьба за четкое и неукоснительное выполнение плана, за экономию придавала особый смысл всей работе.

Высокая сознательность характеризовала работу каждого из участников с'емок.

Вся работа участников с'емочного коллектива была четко диференцирована. Каждый имел свой определенный участок работы.

В с'емочных группах часто бывает такое положение, что наряду с режиссером и главным оператором существует ряд сорежиссеров, ассистентов, «вторых» и прочих операторов, которые не проводят почти никакой самостоятельной работы над картиной.

Совершенно по иному принципу была организована вся работа с'емочного коллектива «Ленин в Октябре».

Так, например, сорежиссер Д. И. Васильев не только помогал режиссеру, но и проводил самостоятельно, по согласовании с ним, ряд ответственнейших съемок. В одних случаях Васильев проводил всю подготовительную к съемкам работу: расстановку актеров, репетиции и т. п. и после проверки и внесения коррективов самостоятельно снимал сцену. В других случаях Ромм ограничивался только дачей общих указаний, а снимал Васильев. Конечно, во многих случаях над большими ответственными сценами работали и Ромм и Васильев.

То же относится и к операторам.

Главный оператор Б. Волчек работал над фильмом много и самоотверженно. Но в фильме есть самостоятельные работы и оператора И. Гелейна, и молодого оператора Савельевой. Ряд натурных с'емок в Ленинграде был проведен и Гелейном самостоятельно без режиссуры и без главного оператора, причем ему удалось полностью сохранить изобразительный стиль всего фильма, так что зритель никогда не отличит, где в фильме декорация и где натура.

Итак, каждый работник группы твердо знал, чего от него хотят, твердо сознавал свою ответственность. Замечательно, например, шла работа по постройке натурной декорации для фильма.

В студии в октябре проводился стахановский месячник, и создание в основном именно в течение этого месяца фильма «Ленин в Октябре» наполнило особым политически важным содержанием работу стахановцев Мосфильма. Уже сейчас, когда работа над картиной закончена, раздаются голоса, пытающиеся доказать, что производственный успех постановки можно об'яснить штурмовщиной, а не новыми методами работы. Этим утверждениям надо дать отпор. В основе работы группы лежал план, который базировался на высоких нормах производительности труда режиссера, оператора, актеров, осветителей и других членов коллектива.

Успех дела решили не отдельные случаи штурмовой ликвидации того или иного прорыва, а планомерно организованная высокопроизводительная политически целеустремленная работа.

Фильм «Ленин в Октябре», в особенности сцены с участием артистов Щукина и Гольдштаба, не носят на себе черт спешки. Наоборот, они отличаются тщательностью отделки, продуманностью каждой детали.

Можно ли было бы достигнуть подобных результатов при штурмовых методах работы? Конечно, нет. Всякий, кто присутствовал на с'емках фильма или тем более участвовал в его постановке, прежде всего поражался тем спокойствием, деловитостью, которые определяли стиль работы группы. Об этом приходится говорить снова и снова для того, чтобы все поняли значение производственного опыта группы «Ленин в Октябре», для того, чтобы опыт этот был доведен до всех наших киностудий.

«ЛЕНИНГРАДЦЫ»

Литературный сценарий

Ю. ГЕРМАНА, И. ХЕЙФЕЦА и А. ЗАРХИ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Киров Сергей Миронович	
Логинов Петр Иванович	Пушечный мастер на одном из крупных заводов Ленинграда.
Софья Филипповна	Его жена, домохозяйка.
Алексей	Их сын, командир морской погранохраны.
Костик	Младший сын.
Катя Фальк	Его школьная подруга.
Расторгуев Иван Иванович (он же Кирилловский)	Агент иностранной разведки, петербуржец.
Петров Илья Ильич	Технический директор завода, на котором работает Логинов.
Конюс	Член контрреволюционной троцкистской организации на заводе.
Янченко	Агент по найму.
Митрофан Иванович	Педагог.

Огромный пейзаж нового Ленинграда. Морской прибой, паруса кораблей, дымящиеся громады заводов, вдали, в туманной дымке купола старого города. На этом фоне возникает надпись:

ЛЕТОМ 1933 ГОДА НА УЛИЦАХ ГОРОДА ПОЯВИЛСЯ НИЧЕМ НЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ПРОХОЖИЙ... ОН БЫЛ В МЕРУ ЛЮБОПЫТЕН И ВЕСЕЛ...

Эта надпись исчезает, но остается пейзаж огромного города.

Из-за этого пейзажа возникает лицо Кирилловского, смотрящего куда-то вверх. Он в поношенном костюме лесоруба. За плечами топор-колун.

Следующий кадр раз'ясняет, куда смотрит Кирилловский.

Это — памятник Ленина у Финляндского вокзала.

Ленин, простирающий руку.

Шапка Кирилловского упала. Он поднял ее и медленно пошел вокруг памятника.

Глаза его скользнули по строкам надписи и сразу ее прочли, но вслух он читает медленно, еле произнося слова да... да-а... здра... даздра... в... с... т... вст... ву... вству... даздравствует...

Он оглядывается. Рядом с ним стоит и внимательно смотрит на него добродушный агент по найму Янченко. Кирилловский посмотрел на Янченко лукавыми глазами.

Кирилловский — Удумают же люди... С чугуна такую фигуру...

Янченко — Ну, собирайся, профессор, пойдем...

Кирилловский — Куда «пойдем»?

Янченко — Танцовать пойдем... Куда? Я сегодня танцую целое утро и еще не нашел плотника... Ей-богу профессора легче найти, чем плотника... Ну, брат, раз, два, левой...

Кирилловский — А на какой завод?

Янченко — Какой там завод... 22-я столовая... Имеешь красненькую на полном пансионе... Ну?!

Кирилловский — Не... Уже обещали мы... в другое место.

Он уходит. Янченко остается один в кадре. Он сплевывает вслед зло и страдальчески и бросает вслед уходящему:

— Модная специальность! Ох!

Окраинный питерский пейзаж. Вдали портовые краны, корпуса кораблей. Ветер доносит грудные, низкие гудки пароходов. За кадром раздается не то пение, не то мурлыканье привычной советской песенки:

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка...»

Кирилловский идет непринужденной походкой фланирующего человека и свистит.

Мы видим его лицо ясное, но безразличное ко всему.

Он сел на гранитную скамейку, смолк, отдышался.

И опять:

«Вставай, вставай, кудрявая,
В цехах звеня...
Тра-та-тата, тата-тата...»

По улице идет колонна танков. Любопытная толпа окружает колонну. Мальчишки на столбах. И только он, безразличный прохожий, не смотрит.

Вдали появляется унылый Янченко. Кирилловский, желая избегнуть повторного разговора, уходит.

Терраса загородной дачи. В кресле Петров в пижаме. У ног его собака. За кадром слышится насвистывание, затем знакомый голос:

— Дрова пилим, колем... Пилим, колем... Дрова...

Собака заливается лаем. Петров хватает ее за ошейник.

Входит старушка-кухарка.

— Илья Ильич... Вас какой-то плотник спрашивает.

Петров — Какой плотник? Скажите — не надо.

Кухарка — Я сказала. А он настойчивый, лезет. Подавай ему хозяина.

Петров уходит с кухаркой.

На дворе дачи стоит Кирилловский.

Подходит Петров.

— В чем дело?

Кирилловский молчит, улыбается. Рассматривает Петрова.

Петров — Тебе сказано, работы нет...

Кирилловский (смеясь) — А мне наказыва-

ли зайтить... И работу обещали... Илья Ильич...
Он снимает топор с плеча.

Петров — Кто наказывал? Откуда ты меня знаешь?

Кирилловский — Господин Крафт наказывали... Берлин, Унтер ден Линден...

Петрова качнуло. Он быстро оправился и гостеприимно поклонился.

— Проходите...

Старушка-кухарка на террасе. Готовит к обеду. Наливает себе стопочку, пьет, закусывает. Бурчит себе под нос:

— Пилим... Колем... Дармоеды, мазурики...

Кирилловский мастерски орудует колуном, бросая расщепленные поленья прямо под ноги Петрову, который, вытянувшись, стоит у стенки сарая.

Петров — На завод я вас устрою завтра же. Мне, как техническому директору, это не трудно... Но этого мало. Гораздо труднее другое...

Кирилловский — Надо акклиматизироваться...

Петров — Да, необходима среда... связь с рабочими... Иначе вы — чужак...

Кирилловский — Вы знаете ваших рабочих. Вы мне указываете людей... Дальше — действую я... Отойдите (бросает расщепленные поленья).

Петров — Это пожалуйста! Нужно постараться... какого-нибудь очень авторитетного, например, Логинов у нас есть... Старейший рабочий. Мастер-сборщик.

Кирилловский — «Золотой фонд»?

Петров — Да. Хорошая семья. Старший сын убит в боях с Юденичем... Может пригодиться...

Кирилловский — Так... Вы мне даете адрес и узнаете обстоятельства гибели старшего сына. Где, что и как. Понятно?

Петров — Хорошо. Все, что есть, будет у меня. Вам нужна фотография?

Кирилловский — Да, это лучше. Скорее поверят.

Петров — Это нужно тонко. У него культурные сыновья... И он сознательный рабочий...

Кирилловский — Я не собираюсь апеллировать к его сознательности, — это трудно.

Петров — К инстинкту?

Кирилловский — Да, к инстинкту. Существует инстинкт материнства... Мать любит своего сына. Даже если он умер двадцать лет тому назад. Есть у советских людей — я это вычитал в вашей литературе — почти инстинктивное желание помочь темному человеку... Я неграмотен, я хочу учиться. Это дело чести советского человека — научить меня... Я буду Ломоносовым...

Петров — Вам будет легко учиться.

Кирилловский — Я буду талантливым учеником. Меня будут любить. Верить мне будут...

Кирилловский ловко орудует колуном.
Петров рыщет в записной книжке.

— Понятно? Теперь адрес. Набережная Жореса.

Кирилловский — Не слыхал. Как раньше называлась?

Петров — Раньше Французская... дом шесть... Найдете?

Кирилловский — Дом шесть? Дом шесть... (Втыкает топор, вытирает пот.) Дом шесть... Дом шесть... В этом доме я прожил двадцать лет... В университет бегал по Французской набережной. (Опять взял топор и рубит, рубит.)

Подходит кухарка. В тарелке еда и шкалик водки.

Кухарка — Пей, ешь, замаялся...

Кирилловский берет рюмку и тарелку с мясом.

— Ваше здоровьечко...

Пьет, крякает и берет рукой закуску.

Набережная нового Ленинграда. Идет дружная семья по городу. Тройка Логиновых. Трое товарищей. Трое друзей, трое мужчин. У них много общего. Идут в ногу, все одинаково (фамильное сходство): слегка покачивая головами, закидывают руки. Папаша с правого фланга, Костик слева, в середине Алексей.

Костик — Алешка, зачем ты машину отпустил?

Алексей — А что?

Костик — Хорошо бы прокатиться. Пыль с ушей стряхнуть.

Алексей — Ничего... Не велик барин — ножками дойдешь...

Костик — Как-нибудь...

Алексей — Может быть, тебе «паккард» вызвать?

Костик — А хоть бы «паккард». Люблю «паккарды»... Они так ж-ж-ж... (Имитирует гудок-клаксон.)

Алексей — А еще что любишь?

Костик — А еще? Яхту... Здоровущую... Или швербот... Брюки твои белые, которые мне обещал...

Алексей — Пижон!

Он поскользнулся и чуть не упал к великой радости Костика.

Костик — Ага! Вот тебе и ножками. При таком состоянии тротуара можно и ножки сломать... (Смекнув что-то.) Кто у нас в совете по коммунальному хозяйству?

Строгий взгляд отца. Он задет за живое.

Костик (отцу) — Плохо работаете, товарищ... Надо Кирову пожаловаться...

Отец — Ну, ну, не дури! (Серьезно.) На будущий год я все асфальтом залью, у меня, брат...

Костик — А вдруг тебя на будущий год не изберут?

Отец — Тебя не спросят!

Алексей — Не дури, Костя.

Костик — В чем дело?

Отец шутя ударяет Костю пониже спины, Алеша вмешался. «Разодрались»...

Внезапно навстречу женщина. Высокая, красивая, с ребенком на руках.

Она прошла. Они остановились, оглянулись, смотрят вслед.

Отец (проводя по усам) — Красивая фигура...

Костик — Фигура — не дура.

Он хотел показать опыт настоящего мужчины, но переборщил.

Двое других мужчин глянули на него недружелюбно.

Отец — Что за дурацкое выражение...

Алексей (брату) — Тебя не спрашивают...

Проходят мимо пивного ларька.

Костик — Хлопнем по кружечке?

Алексей — Смотри какой!

Отец — Может быть, и в самом деле по холодненькой?

Он уже платит продавщице. Она наливает им по кружке. Пьют пиво. Костик, давясь, выпивает литровую кружку, но, желая поддержать мужское достоинство, просит еще.

Алексей — Хватит, не давайте ему... Может, гороху соленого прикажешь и раков...

Костик — Почему я не могу выпить две кружки, — я не маленький!

Логинов (передразнивая) — Не маленький... Стукнет восемнадцать, тогда будешь распоряжаться сам... (Вспомнив старую обиду.) Да... Кирову будешь жаловаться... и все...

И вдруг Киров. По грудам щебня, по сваленным бетонным трубам, обдаваемый черным дымом асфальтовых котлов, Киров быстро идет совсем один в пыльных сапогах, с небрежно сложенным портфелем подмышкой. Мускулистые асфальтщики снимают шапки и поднимают руки в огромных просмоленных рукавицах. Он останавливается, любуясь панорамой огромного строительства нового города.

Киров быстро перепрыгивает через препятствия. Над ним окно бельэтажа. Оно мигом заполняется детьми.

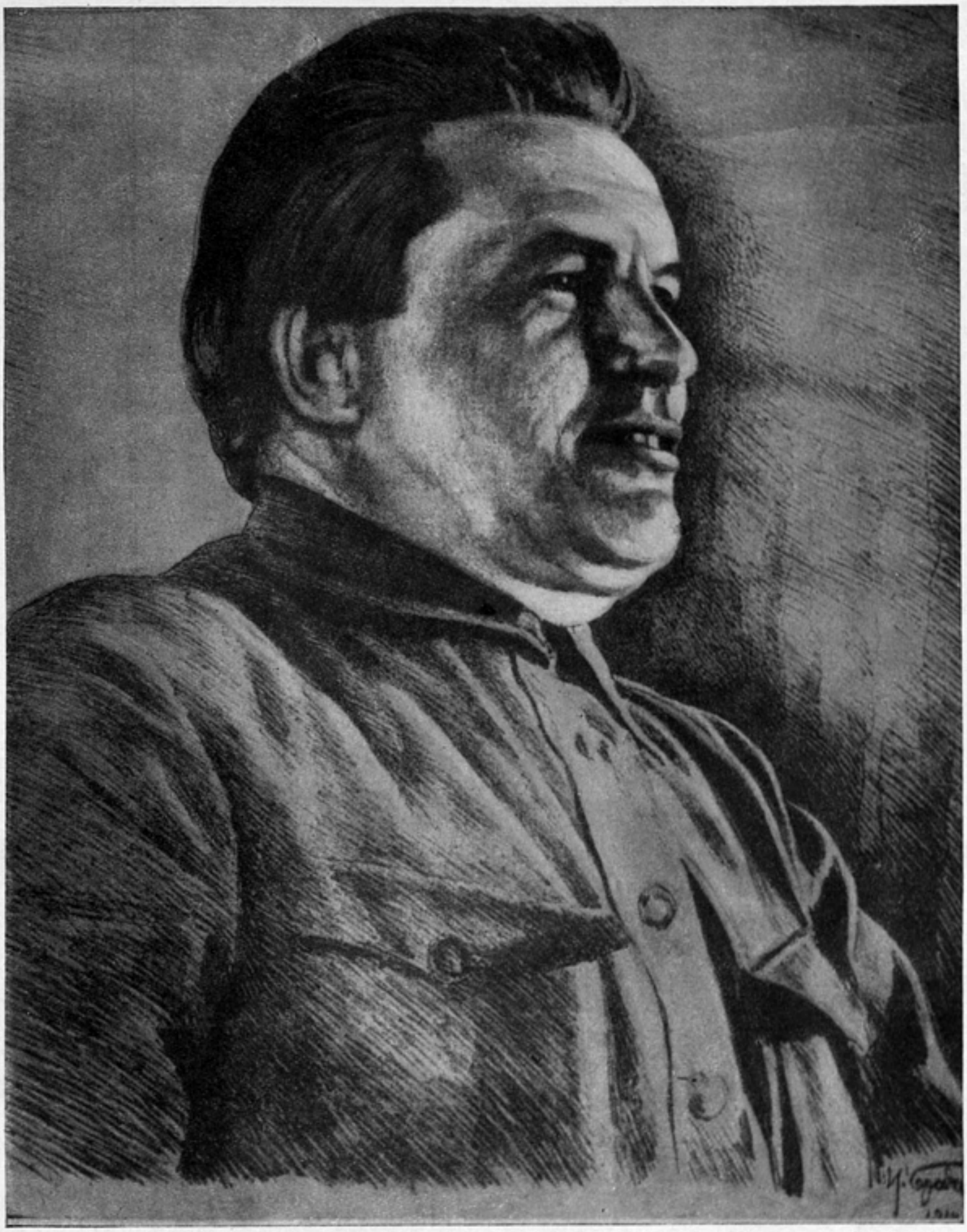
— Мама, мама! Смотри, Киров!

— Здравствуйте, Сергей Мироныч! Как поживаете?

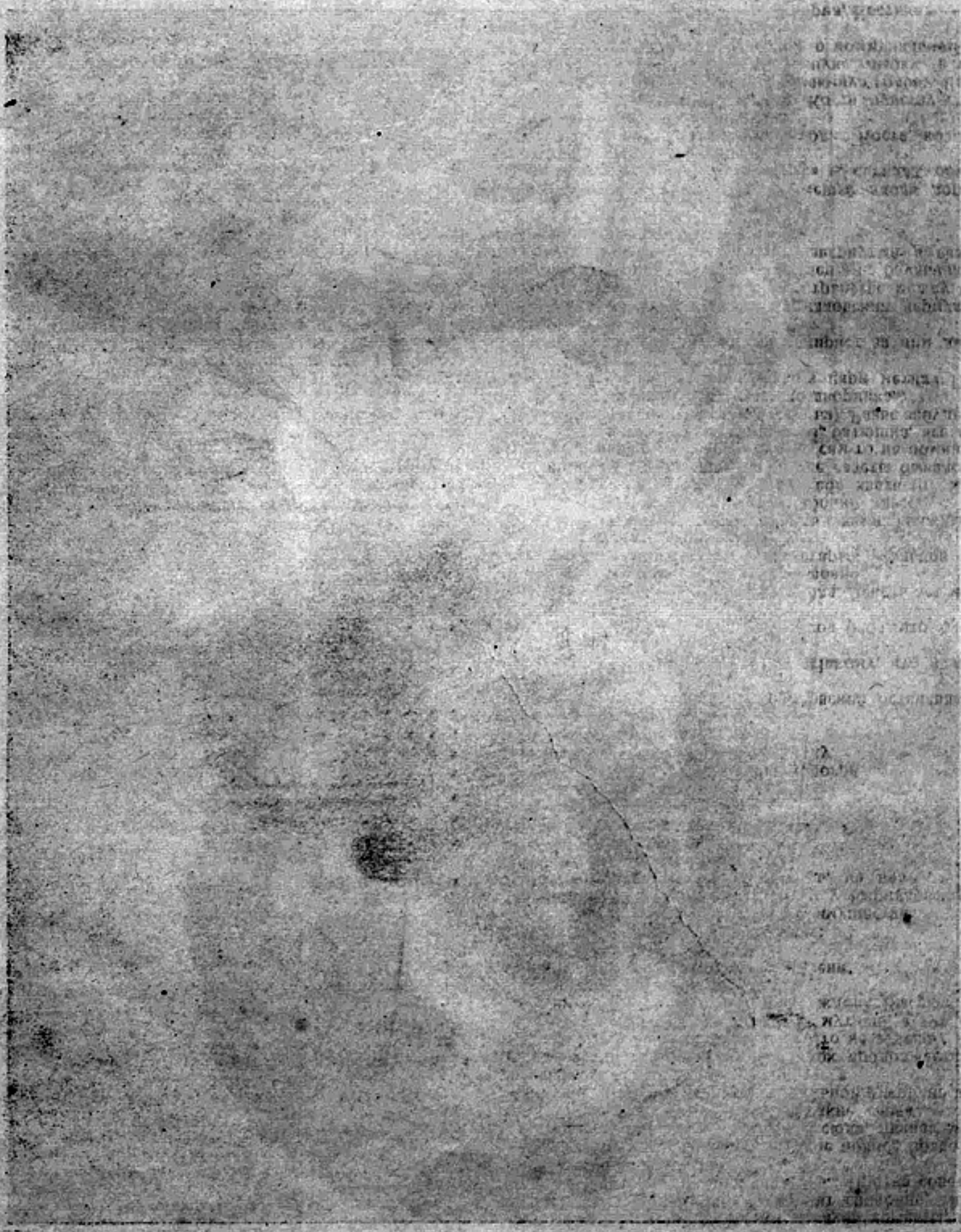
— Ничего, хорошо... А как вы? Небось по всем экзаменам провалились?

— Нет, мы сдали... — хором несется из окна.

Но Киров уже приподнимает шапку, отвечая на приветствие Петра Ивановича Логинова.



СЕРГЕЙ МИРОНОВИЧ КИРОВ



— Здравствуйте! Кажется, Логинов.

Логинов — Он...

Киров — Сыновья? Сразу видно.

Протягивает руку сыновьям.

Логинов (представляет сыновей) — Это — Алексей, старший.

Киров — Алексею Петровичу...

Логинов — Костька...

Киров протянул руку Костику. Костик зарделся и, прерывисто дыша, произнес: Логинов Константин.

Костик жадно смотрит на Кирова, на его улыбающееся лицо, на портфель, сложенный вдвое, на пыльные сапоги.

Киров — Ты что же (указывает на морскую фуражку Костика)? — Моряк?

Логинов — Капитаном хочет быть... море любит.

Киров — Ленинградец...

Костик — Вовсе и не капитаном!

Киров — А кем же?

Костя молчит.

Киров — Ну, скажи...

Костик — Не могу...

Отец и Алеша взглядами едят Костю. Неловкая пауза. Наконец, Костик решился. Указал, смутившись, пальцем на кировскую грудь:

— Таким, как вы...

Киров расхохотался.

— Что же ты во мне хорошего нашел? У меня работы много.

Киров садится на груду щебня.

— Капитаном — не капитаном — решить успеешь. Большевиком быть обязан. Будешь?

Костя — Да...

Киров — У меня к тебе просьба, Костя. Раз уж такое дело... Беги на Батенину улицу, там стоит моя машина. Скажи шоферу пусть под'едет к углу и ждет меня там.

Костя срывается и мчится через ухабы, трубы, канавы, теряется в пыли.

Киров — Ничего учится?

Логинов — Прилично, Сергей Мироныч.

Во время разговора Алексей все время стоит за спиной Сергея Мироновича. Он охраняет его — это инстинкт чекиста. При слове «прилично» раздается оглушительный пушечный выстрел.

Петропавловская крепость. Старый инвалид отходит от пушки. Огоромное облако порохового дыма окутывает его.

Сергей Миронович смотрит на часы.

Киров — Жаль, Петр Иванович, что ты пушечный мастер... Дал бы я тебе часы... Опять отстают. Так и от жизни отстанешь...

Логинов — Часы — грубая вещь (слушает часы). В пушке работа тоньше, Сергей Мироныч...

Киров (задумавшись) — И в этой?

Логинов — Ну, это что? Будильник...

Киров — Будильник! (Увлекшись.) Ты знаешь, Петр Иванович, мы сделаем такие пушки, чтобы берега нашего города были неприступны... Если враг сунется к нашим берегам, он будет уничтожен. Еще не видя их... Понимаешь, Логинов. А когда спросят, кто собирал эти чертовски точные, дьявольски мощные пушки, мы скажем, Логинов собирал их. Старый большевик Петр Иванович Логинов... Ну а затем и эти пушки будут вместо часов указывать время... Только уж время будет другое — коммунистическое. (Вновь переходит к делу.) Как на заводе, с заказом? Что ты на этот счет думаешь?

Логинов — Раз вы приказали, Сергей Мироныч, значит, не думать, а делать надо.

Киров — Значит, заметано?

Логинов — Заметано.

Киров уходит быстро. Вдали опять ребятишки, прохожие, асфальтщики снимают кепки.

Алексей — Ходит один... Себя не жалеет...

Логинов — Любят его, Алеша, дай ему бог здоровья.

Дворницкая старого ленинградского дома.

Кирилловский открывает дверь дворницкой. Беленые стены. На стене разводная пила. Лук в связке. Парно. Дворник стирает в корыте. Он поднимает глаза на вошедшего.

Дворник — Тебе что?

Кирилловский быстро проходит в глубь комнаты, всматривается в лицо дворника, говорит спокойно, тихо:

— Так, поповский прихвостень... Против советской власти агитируешь?

Дворник (бледнея) — Какое полное право имеешь оскорблять. Убирайся отсюда, пьяная морда. Вот сейчас в милицию за такие слова...

Замахивается на Кирилловского мыльной рукой, но вдруг уверенность пропадает.

Кирилловский неподвижен. Поединок продолжается:

— Зови, зови милицию. Ну! Что не зовешь? Деньги у шпионов берешь, народ мутишь, а тут дворник... Ты знаешь, что тебя ждет? Высшая мера социальной защиты...

Дворник не выдержал, упал на колени:

— Товарищ, не погуби!

Кирилловский холодно продолжает:

— Расстрел с конфискацией имущества...

Дворник пытается поцеловать руку у Кирилловского.

Кирилловский — Встань, не надо.

Идет к стене, садится на лавку.

— Не узнаешь?

Дворник, вставая с колен:

— Не признаю, товарищ...

— Смотри крепче!

— Нет, ей богу, товарищ дорогой...

Кирилловский снимает рваную шапку.

— Теперь узнал?

— Господин? Барин?

Бросается к чемоданчику. Кирилловский останавливает его энергичным жестом.

Кирилловский — Тсс... Никому, что я здесь.

Дворник — Так точно.

Кирилловский — Где твоя баба, что ты сам стираешь?

Дворник — Баба моя померла. Девять лет миновало как померла, Виктор Львович.

Кирилловский — Из старых жильцов есть кто? Узнать меня могут?

Дворник — Что вы, господь с вами. Трижды все посменялись. Все чужие... Рабочий класс...

Кирилловский — Как тебя звать-то? Я уж и забыл. Помню швейцара. Все газеты бывало читал у парадной двери. Небось, сам-то не помнишь?

Дворник — Я не помню? Я, батюшка, все помню (показывает на свои лохмотья). Разве забудешь? Опять мужик. Дослужился до дворника...

Кирилловский — А ты в цари метил? Поди принеси домовую книгу.

Дворник уходит. Кирилловский запирает за ним дверь. Оглядывает комнату.

Одна доска на полу отстает. Кирилловский дернул ее. Он силен. Затрещала доска. В пространстве между черными и белыми полами складывает вещи из баульчика — парабелум и небольшой пакет, завернутый в газету, похожий на завтрак.

У Марсова поля. Идут отец с Алешей вдоль дороги. Сзади выныривает новый «паккард» и, сигналя, останавливается у самых его ног.

Распахивается дверь, и важно выходит Костя, козыряя Кирову. Машина мягко трогается.

Отец переглядывается с Алешей. Костя чувствует на себе взгляды окружающих, важно закинул голову. Вдруг лицо отца расплывается в удивленную улыбку (и вместе с тем он чуть трусит, вспомнив о коммунальном хозяйстве).

Логинов — О чем ты говорил, Костька?

Костик — Про жизнь говорил.

Мимо него с воем трехтрубной сирены проносится черный «мерседес». На радиаторе бело-красный фашистский флажок с черной свастикой.

Костик остолбенел. Губы его сжались, глаза загорелись. Он сочно плюнул вслед, как плюют школьники, на пять шагов.

Рядом с ним выросли фигуры Алексея и отца.

Логинов — Не хулигань... Слышишь?

Костя молчит.

Вечер. Терраса дачи Петрова. Электрическая лампа освещает скудными бликами дачную легкую мебель и фигуры трех людей. Вдали на столике старомодный телефонный аппарат.

Петров, Конюс — небритый, маниакального вида человек и Вострецов — худой блондин в очках, с лопатками, выдающимися через пиджак.

Петров — Вы понимаете, Киров не говорит из любви к красному словцу. Этот заказ — реальное дело. Они хотят сразу же приступить к проектным работам.

За стеной шумят дети. Петров смолк. Раздраженно кричит в комнату:

— Прекратите беготню.

Петров — Я думаю, вам не нужно об'яснять — вы не маленькие дети, что в случае успешного выполнения этого заказа он будет играть решающую роль в обороне Ленинграда с моря. Вы представляете эти «игрушки»?

Конюс молчит, потом вдруг тихо и мрачно произносит:

— Взорвать к свиньям литейную и больше ничего.

Петров — Ну, у вас не государственный ум. У меня есть директивы, есть прямые указания как действовать. И есть один това... один человек, который поможет. Кстати, Конюс, нам нужны плотники?

Конюс — Ну, нужны...

Петров — Напомните мне. Да... в указаниях сказано — парализовать заказ тремя путями: раньше всего постараться нужные материалы и чертежи переправить кому следует — за границу... Это может свести на-нет значение заказа. Затем, конечно, не быть ослами и не зевать... на производстве... Ну там, станки и прочее... Вы меня понимаете... Третье — люди. Надо отбить аппетит. Наступить кой-кому из мастеров на хвост... Ну, молчите...

Конюс — Вы что-то сказали про плотника?

Петров — Да, кстати. К вам придет человек по фамилии... А в общем с моей запиской. Пристройте его... И свяжитесь с ним... (Конюс уходит.)

Петров (Вострецову) — Слушай, мне не нравится Конюс. Его надо будет лечить... хирургическим путем...

Садятся к столу, пьют чай и дачную домашнюю наливку.

Петров — У тебя, кажется, есть возможность связаться с Истпартом?

Вострецов — Ну?

Петров — Надо срочно, завтра же, достать для одного человека... пока это все равно... все материалы: биографию, обстоятельства гибели Василия Логинова, ну, сына нашего мастера. Он погиб на фронте против Юденича... Да фотографию. Фотография обязательна. Есть кое-какой план... Запиши фамилию.

Вострецов тянется к записной книжке.

Внезапно электрическая лампа начинает мигать, точно ток, идущий в нее, наскочил на препятствие. Недолгая борьба — и лампа гаснет. Водворяется тишина.

Вбегает старушка со свечей. Шепчет:

— ...Вот мазурики... мазурики...

Звонит телефон. Петров бросается к телефону. Слышно, как из темноты он говорит:

— Алло... Что случилось? Да, вот мерзавцы. Голову снести за такое дело. В такое время двое суток простоя. Разоблачить их... разгильдяев... Дежурного под суд...

За столом, при свече, застыв, сидит Вострецов.

Из темноты появляется Петров. Легкая улыбка на его лице.

— Не беспокойтесь, — это дело Дьякова.

Они наливают по рюмочке наливки. Слышно в темноте чоканье. Они пьют.

— Тост? — спрашивает Вострецов.

Петров — Тост? За Кировский заказ... и за массы, которым не останется другого выхода как слушаться нас...

Лицо Петрова. На нем колеблющиеся блики свечи. Тускло мерцает бокал. Вдруг вскочил и залаял Джон. Стук в дверь. Петров бледнеет. Замешательство.

Петров — Уйдите в комнату.

Петров подходит к двери, ведущей в сад, держит Джона за ошейник. На пороге маленький, седенький рабочий — сосед.

Сосед — Свечки бы огарочек. Извините, что побеспокоил, товарищ директор!

Петров — В чем дело? Никаких огарочков... И вообще мы спим. (Выталкивает его за дверь.)

Мчится поезд. Дачный, веселый, поющий поезд. На площадках, в тамбурах — молодежь.

Он останавливается у дачного перрона. «Выгружается» ватага пионеров.

На перроне Митрофан Иванович, педагог, добродушный старик. Рядом с ним Костик.

Митрофан Иванович — Я вас предостерегаю: не лезьте в воду разгоряченными. Это, дети мои, совершенно неуместный героизм... Совершенно неуместный...

Подходит Катя. Теперь их трое.

Митрофан Иванович знакомит Костика.

Митрофан Иванович — Совсем забыл, познакомьтесь. Это Катя Фальк, перевелась в нашу школу... Ваша будущая соученица. А это Логинов Костя.

Костик хмуро оглядывает Катю и протягивает руку.

Костик — Логинов Константин. И почему у тебя кладбищенская фамилия, Катя Фальк, вроде катафалк...

Катя — У нас был один ученик, его звали Логинов — шпаргалка, вылетишь — и не жалко.

Костик с места в карьер становится на руки, делает «чистую» стойку. Потом, не глядя на Катю, ждет.

Оба идут и садятся на скамейку. Катя смеется.

На скамейке уже удобно устроился какой-то дачник с газетой. Костик заглядывает в газету, но ее заслоняет Катя.

Костик — Твой отец стекольщик?

Катя — Почему стекольщик? Мой отец ходит на «Комете».

Костя вытянулся от изумления:

— Как? Что он, фокусник?

Катя (смеясь) — Какой же он фокусник? Он капитан. Ходит на «Комете», — такой корабль есть.

Катя — А твой?

Костик — Мой старик ходит... на завод...

Оба молчат.

Вдруг раздается звонок. Катя поражена. Звонок из костиного кармана. Костя сидит как ни в чем не бывало.

Катя — Это что у тебя такое?

Костик не отвечает, вынимает из кармана велосипедный звонок.

Костик — Велосипед собираю... Звонок уже есть (звонит)...

Дачник зло оглядывается — ему мешают читать газету.

Костик — Мыфы мефешафаефем чефелофекуфу чифитафеть гафазефатуфу...

Катя — Пофой дефем гуфуляфать...

Дачник с ужасом оглядывается на соседей и с негодованием уходит.

Катя смотрит вверх, протягивает руку.

— Скоро будет дождь — и мы промокнем.

Костик — «Промокнем»! Не сахарная... Представь себе, что ты на войне.

Внезапно обрушивается ливень. Оба вскакивают и бегут под деревья.

Становятся под дерево.

На этом маленьком островке, защищенном густою листвою от потоков летнего дождя, они стоят, поневоле прижавшись друг к другу.

Катя начинает первая.

Катя — А если до вечера будет лить, придется здесь сидеть. Скучно... в особенности, если спутники считают ворон...

Костик — Вот я тебя буду веселить (щелкает ее по макушке)...

Катя — А еще пионер... А может быть даже комсомолец? Ты еще не комсомолец?

Костик — Еще нет... зимой буду...

Катя — Почему зимой?

Костик — Закончу первую четверть в школе. Если буду хорошо учиться, работать, меня примут. А ты?

Катя — И я зимой. Меня еще никто не знает в вашей школе.

Костик — Уды есть?

Катя — Что? Годовые?

Костик — Да.

Катя — Нет. А у тебя?

Костик — Одна... по рисованию. Не люблю рисовать. У меня все кривые лини получаются.

Катя — А ты кем будешь, — математиком?

Костик — Нет!

Катя — Физиком?

Костик — Нет.
Катя — А кем же?
Костик — Большевиком.
Катя (вздохнув) — Ну, этому в школе не учат.
Костик — Учат.
Катя — Как же это такое — учат?
Костик — Очень просто. Надо много знать. Быть смелым. Ничего не бояться. Волю укреплять. Если что-нибудь задумаешь, обязательно должен это сделать.
Катя — И ты так делаешь... Задумаешь и делаешь?
Костик — Да.
Катя — А где ты это вычитал... в книжке?
Костик — Ну вот — в книжке... Мне об этом сказал сам Киров.
Катя — Ну, пошел врать... Что же Киров специально пришел и тебе сказал?
Костик — Нет, не пришел. Мы ехали с ним в «паккарде» и советовались... о том, о сем...
Катя (в восхищении) — Ты знаком с товарищем Кировым?
Костик — Угу!

Молчание.

Костик — Вот окончится первая четверть, и я напишу ему письмо.
Катя — Про что?
Костик — Все ей разжевать надо... Ну, про все... Как учусь... и как... ну, это вот... как выполняю обещание...
Катя — Давай вместе напишем.
Костик — А он тебя не знает.
Катя — Ничего... Вот первого января мы встретимся и вместе напишем... про все.
Костик (после паузы) — На новый год и так дел будет много... Вечер будет, маскарад, и гости дома... дым будет итти...
Катя — Ну, давай первого декабря. Как раз четверть выдадут. Хорошо?
Костик — Ладно.
Катя — Давай руку.

Костик поймал лягушку и протянул Кате незаметно, вместе с рукой. Визг.

Костик — Трусиха баба... (Бросает лягушку.)
Катя — Очень противно.
Костик — А ты не теряйся... укрепляй нервы.

Из-за листвы внезапно выходят два пограничника с винтовками.

Они в морской форме.

Пограничник — Что вы здесь делаете?

Костик, смутившись и растерявшись:

— Мы, видите ли, случайно, мы, как говорится, одним словом, друг мой, тряпичник, застигнуты стихией...
Пограничник — Какой тряпичник?
Костик — Нет. Это я к слову... Тут с нами произошел прискорбный случай.
Пограничник — Какой случай?
Костик — Я ей положил лягушку, она боится, я ее пристыдил...
Пограничник — Здесь запретная зона. Ваши документы.
Костик — У нас нету... мы в седьмом классе...
Пограничник — Пойдемте на заставу.
Костик — С большим удовольствием.

Идут. Ливень. По пятам два пограничника. Катя начинает плакать.

— Что же будет?
Костик — Не знаю... Не реви... Ненавижу женские слезы...
Катя — Холодно...
Костик — Одень бусы, будет теплее...

Катя опять тихонько всхлипнула.

Костя — Не реветь! Как дам!

—

Застава. Костю и Катю, промокших до нитки, приводят в караульное помещение.

Они садятся на кончик скамьи.

Входит Алексей, изумился, увидев Костю и девушку с ним.

Костик тоже.

Немая сцена.

Алексей еле сдерживает смех. Потом голосом следователя обращается к Косте:

— Как вы попали в запретную зону?
Костик — Мы, понимаешь, Алеша...
Алексей — Я вам здесь не Алеша. Расскажите, как это произошло?
Катя — Пошел дождь... Мы побежали к дереву... А дерево уже...
Алексей — Понятно (переводит глаза на Костика). Это чьи ботинки?
Костик — Твои, Алеша. Понимаешь, только мы...
Алексей — Короче. Чей галстук?
Костик — Твой... Ваш, товарищ начальник...

Входит полковник с папиросой в зубах. Тоже еле сдерживает улыбку.

Полковник — Прикажите их переодеть. А то схватят грипп. Попадет от мамаши нашей заставе...
Алексей — Пройдите...

И вот они уже переодеты. На них огромные сапоги, брюки гармошкой, бескозырки.

Алексей — Отправляйся домой и помни... (Пожалев Костю.) Есть хотите?
Костик — Я — нет, а она вероятно...
Алексей (пограничнику) — Накормите их.

Алексей подзывает Костика.

Алексей — Как мужчина — мужчине: денег надо на дорогу?
Костик — Надо.
Алексей — Сколько?
Костик (шутя) — Сто...
Алексей — Спутал...
Костик — Ну, двадцать...
Алексей — А три рубля?
Костик — Давай, только незаметно.

Алексей дает Костику деньги, подзывая его к себе, говорит на ухо:

— Твоя жена будет иметь наредкость глупого мужа.
Костик (уходя и пряча деньги) — Я не виноват. (Поровнявшись с Катей.) — Это все из-за тебя... Дура... Катафалк...

Утро. В столовой Логиновых отец, мать и Кирилловский. Костик спит на диване.

Кирилловский. Перед ним еда и чай, но он не пьет и не ест.

— Когда это нас окружили, взяли меня и Васю вашего и заперли в сарай. А один офицер, худой такой, помню, и говорит: утром на рассвете прикончим красных собак... Сидим мы с Васей. Ночь тянется... Посмотрел я на него, молодой, еще совсем мальчик. Господи, думаю, пусть меня раньше кончат... И еще думаю: есть у него мать родная. Может быть, один он у нее сын... И думаю: плакать, убиваться будет мать, проплачет свои старые глаза над безвестной могилой... Шутка сказать сын...

Плачет мать.

Курит старик.

Безмятежно спит Костя, открыв по детски худое, смуглое плечо.

Старик подходит к Костику, будит его. Костик спросонья лепечет:

— Какие сны дрянные показывать стали... Прямо нечего смотреть...

Он увидел чужого человека и замолчал. В упор смотрит на Кирилловского.

Отец — Он лицом на Васю похожий. Точь в точь... Верно?

Кирилловский в упор смотрит на припухшее от сна костино лицо, подходит вплотную, точно изучает его.

Кирилловский — Похож... Глаза те же и рот... упрямство такое же в губах...

Костя плохо разбирается, в чем, собственно, дело.

Кирилловский — Ну вот... Сидим мы... Ждем, значит, своей смерти... А Вася говорит: ничего, не робей, Иваныч. Я говорю — даст бог, а он — нет уж, теперь бог твой не поможет. Может быть, наши поспеют. Это сильнее бога... Если спасемся, говорит, привезу тебя к старикам. Будешь учиться, на завод работать пойдешь. Большевиком станешь. Потом вдруг рыться стал в кармане, до-

стал карточку. На, говорит, барышни у меня нету, на память дарить некому... возьми в знак братской боевой дружбы.

Кирилловский достает карточку. Смотрит на нее, смахивает слезу полой куртки.
Берет карточку мать, потом отец, потом Костик.
Долго и жадно смотрит Костик на лицо брата.
На карточке молодой, ясный, похожий на Костика парень в шинели не по мерке, в папахе с широкой лентой.

Кирилловский — А утром повели нас на допрос. Стали выпытывать, где стоим да есть ли артиллерия. А он молчит. Бить стали. А он молчит, даже улыбается. Дураки, говорит, у кого хотите выпытать? А офицер ему: молокосос, говорит, молоко на губах не обсохло, волчицу сосал... Стали мучить Васю. Злость их взяла, бессилие чувствуют свое. Он, слышу, шепчет: «Мамочка, видишь ли ты своего сына, мамочка?..» А потом собрал силы, подошел к окну, показал окровавленной рукой на город. А город как на ладони виден — порт, собор, все чисто. Видите, говорит, этот город, самый красивый, сердце революции, и вам по нему не ходить, и вам его красоты не видать, и воды из Невы не пить. Будьте вы прокляты... И кончился...

Кирилловский снимает с себя грубый и похожий на все пояса красноармейский пояс.

Кирилловский — Вот, это его... Мы с ним аккурат утром поменялись.

Костик. Глаза его круглы. Он весь дрожит. Он берет пояс и держит его как реликвию.
Старик у окна. Идут рабочие. Далеко гудит завод, и играет печальная музыка. Нева и чайки. Та самая Нева, о которой говорил Вася.

Кирилловский — Ну, я вскипел! Рванулся в окно и бежать. Они стрельбу открыли. В ногу ранили. Но поздно...

Молчат все. Пауза.

Старик — Ты один и спасся?
Кирилловский — Один.
Старик — Где же ты жил все это время?
Кирилловский — Да на хуторе. Наши все хуторяне лесорубы. И я по лесному делу пошел. Хорошее дело лесное...
Логинов — Да...
Кирилловский — Я вам дважды прописал письмо. Про все, как было. Только на старую квартиру. Вы ведь здесь с двадцатого года живете?
Логинов — Да.
Кирилловский — Вот и не дошли мои письма. Ну, а теперь сам приехал в город. Вспомнил про васины слова. Работать я хочу, Петр Иванович, специальность получить...

Старик после раздумья:

— А как... документ у тебя есть при себе? Покажи-ка.

Кирилловский достает засаленную книжку, подает ее старику.
Логинов читает:

— Расторгуев Иван Иванович... Да... Без грамоты тебя на станок никто не допустит. Учить тебя надо... человека из тебя сделать...
Кирилловский — Понял.
Старик — Костя наш... Он тебя быстро выучит. Он у нас вроде народного учителя...
Костик — Я его к себе в кружок возьму...
Кирилловский — Век буду благодарен. Душа — она просит знания, жизни, как у всех людей. Времена теперь такие — учись все, только захоти... А потом в завод пойду к вам, в цех пойду... у вас работы наверно хватает...
Логинов — Не жалуемся...

Он берет карточку сына, долго смотрит на нее и молча уходит.

Он выходит на улицу. Толпы рабочих идут на работу. Логинов шагает быстро и необыкновенно бодро. Он несет перед собой карточку, показывает ее всем. Вокруг него растет толпа. Он счастлив и горд. Гудит гудок. Играет где-то бравурная музыка.

Контора жакта. Закуток, рядом с которым красный уголок. В закутке жакта всякие люди: трубочист, водопроводчик, печник, какие-то старики-бородачи. За столом — управдом — человек, одержимый манией величия. Перед управдомом знакомый нам дворник.

Управдом (трубочисту) — За такое дело я могу тебя лишить хлебной карточки... Я тебя могу, если захочу, стереть в мельчайший порошок. Понял?
Дворник — Расторгуев. Вписывайте. Расторгуев с деревни Резаки, с моей деревни...
Управдом — А жить у тебя будет?
— У меня покамест.
— Имя, отчество?
Дворник — Виктор, то есть... нет... Иван Иваныч...
Управдом — Прописать, ладно... Я считаю — прописать. Такое мое мнение.

Он размашисто расписывается, вынимает из кармана печать, плюет на нее и хлопает.
Дворник берет книгу и выходит из конторы. Попав в красный уголок, он останавливается чем-то пораженный. Вокруг стола сидят ученики — это домохозяйки, сторожа, домработницы, сезонники. Кирилловский стоит и смотрит вперед, туда, где доска. Морща лоб, он напряженно читает:

— Маша любит кашу... Мама любит... Ма-ну...

Костик явно подражает Митрофану Ивановичу:

— Так-с... Отлично... Извольте сначала, дитя мое...
Кирилловский (опять) — Мама любит Машу... Маша любит кашу...

Дворник на цыпочках проходит через комнату, косясь на отвечающего, быстро крестится и сплевывает.

Костик (Кирилловскому) — Талантливый ты парень, Расторгуев. Если так будешь успевать, через пару лет в техникум пойдешь.
Кирилловский — Стараюсь, Константин Петрович. Мужицкая голова — она крепкая... (Одобрительный смешок трубочиста и сезонников).

ОКОНЧИЛАСЬ ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ В ШКОЛЕ.
В УСЛОВЛЕННЫЙ ДЕНЬ...

Сумерки зимнего дня. На диване лежит Костик. Он удобно устроился, вытянул ноги на спинку стула. Он увлечен чтением. У самой головы его — на стуле — телефон.
Телефон звонит.
Костик читает не слыша. Он читает о веселом герое Тиле Уленшпигеле.
Телефон звонит. Костик не шевельнется. Телефон смолк.
Костик дочитал главу и взял трубку. По понятной причине никто не отвечает.
Костик опять почитал немного, но сомнения одолели его, и он набрал какой-то номер.

Костик — Это квартира Фалька? (Перейдя внезапно на женский голос.) Можно попросить Катаф... Катю? Ушла? Давно...

Он опомнился, вскочил, как сумасшедший, и завопил: «Пепел Клааса стучит в мое сердце». Он бросился убирать комнату, привел в порядок диван, закинул под шкаф ненужные бумаги, для чего-то вытащил и завел патефон, приготовил иголку. Бросился к настольному календарю, взглянул на него. Вытащил из ящика бумагу, конверт. Звонок в передней. Костик пустил в ход приготовленный патефон. Марш, веселый и глуповатый, разнесся по комнате.
Мы видим, как Костик понесся в переднюю, а затем в поле зрения календарь. Торжественно, под звуки пластинки вплывает в кадр календарный лист.
На календаре:

1 ДЕКАБРЯ. ДЕНЬ ШЕСТИДНЕВКИ ВТОРОЙ.
ГОД 1934.

А ниже, где чистое место для заметок, некрасивым костиным почерком написано:

1. Письмо Кирову.
2. Принести четверть.
3. Катафалк придет с визитом.

И действительно, входит Катя молча, прислушиваясь к маршу, но никого нет.
Она остановилась в прихожей. Тихо спросила:

— Костик?

Не услышав ответа, стала медленно раздевать шубку и шапочку.
Под гремящий марш медленно появляется Костик. Сначала подозрительно зашевелилось пальто Петра Ивано-

вича, затем из-под пальто — ноги Костика. Он висел, невидимо уцепившись руками за крючок вешалки, подтянув под себя ноги, так что под пальто не чувствовалось человека. Теперь он появился и, лихо напялив отцовскую соломенную шляпу, громко, с жаром закричал:

— «Пепел Клааса стучит в мое сердце»... Ты слышишь, Неле? У меня отлично по физике и литературе и хорошо по географии...

Он ждет, что Катя рассмеется.

Катя не знает, смеяться или плакать. Глаза ее влажны, а рот дергается не то от улыбки, не то от рыданий.

А марш патефона гремит по квартире.

Костик — Не плачь, Неле! Мы еще встретимся... Что с тобой, Неле? Любовь Фландрии...

Катя — Как тебе не стыдно? Ты веселишься, а Кирова... убили.

Улыбка Костика слетела сразу. Он стоит в соломенной шляпе, только что веселый Тиль.

Костик — Ты врешь... Ты врешь... Не может быть... Это кто-то разыграл...

Катя — Я слышала... радио... на улице...

Вертится, заканчивая марш, патефонная пластинка. Марш кончился. Музыка сменилась шипом. Завод патефона вертит диск, и его, очевидно, некому остановить — монотонное щелканье продолжается.

И действительно, столовая Логиновых пуста, только на письменном столе хрипит и щелкает забытый патефон. Мы видим открытую настежь дверь в коридор и оброненную в дверях кепку Костика и слышим торопливые шаги бегущих по черной лестнице.

Улица. Мороз и мелкие хлопья снега. Стоит Костик в одной рубашке, с соломенной шляпой Тиля в руках. Рядом с ним Катя. Они дрожат от стужи и от страха. Снег мелкими хлопьями падает на их обнаженные головы. Никто не обращает внимания на необычный вид двух молодых людей, стоящих посреди тротуара без пальто, на соломенную шляпу в руке Костика.

Толпа. Пар валит из полуоткрытых от волнения и ужаса ртов. Все смотрят. Некоторые плачут. На углу дома знакомый нам дворник вешает траурный флаг.

Охрипший от мороза громкоговоритель, бесстрастный голос диктора:

«...ЧЕЛОВЕК НЕУКРОТИМОЙ ВОЛИ, ЧЕЛОВЕК, ОГРОМНАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ, БОЛЬШЕВИСТСКАЯ СТРАСТЬ КОТОРОГО СДЕЛАЛА ЕГО ЛЮБИМЦЕМ НАШЕЙ ПАРТИИ, ЛЮБИМЦЕМ РАБОЧЕГО КЛАССА... ВОТ КАКИМ БЫЛ СЕРГЕЙ МИРОНОВИЧ КИРОВ... ОН БЫЛ ПЛАМЕННЫМ ТРИБУНОМ НАШЕЙ ПАРТИИ, ОН БЫЛ ПРИМЕРОМ ДЛЯ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ БОЛЬШЕВИКОВ...»

Костик и Катя. Они слушают. И каждое слово «был» — слово, которое означает, что страшное дело свершилось, — наполняет их отчаянием.

Костик — Что же теперь будет?

Катя молчит.

Где-то вдали, в тумане зимнего морозного вечера возникают идущие быстро толпы, безмолвные, борющиеся с ветром, вырывающим стяги из рук.

Черный «мерседес» с фашистским флагом, избегая встречи, воровато сворачивает в переулок.

Катя — Смотри, ты дрожишь, Костик. Пойдем... Ты простудишься...

Они прижимаются друг к другу.

Костик — Он не дождался нашего письма... Я хотел написать про свою четверть... про своих учеников, которых я обучил грамоте... У тебя хорошая четверть?

Катя — Да, отличная... Пойдем, Костик!

Сумерки. Двор завода. Снег тихими хлопьями ложится на тысячу обнаженных голов, на траурные знамена, на обыкновенный прозаический канцелярский стол с полувыдвинутыми ящиками, на котором стоит Петр Иванович Логинов с развевающимися седыми волосами. Справа и слева от него чадят факелы, и их зловещий блеск на скулах Логинова.

Становится совсем тихо. Смолкла музыка, смолкли гудящие и сверлящие звуки станков. И только где-то в углу приглушенный женский плач... И еще где-то не то всхлипыванье, не то шмыганье носом...

Тишина длится долго. Петр Иванович стоит, сжав кулаки и превозмогая подступающие к горлу слезы.

— Вот так и сказал мне Мироныч, и я ответил: «Заметано». Это его завещание мы должны сегодня вспомнить, когда его... нету... среди нас... Кировский заказ — это наш памятник Миронычу. Наш ответ врагу, который пролил гордую кровь... Сейчас же взяться за работу я считаю... Мы, большевики, не проливаем слез попусту, мы плачем сердцем. Но наши слезы — смерть врагу. Нет ему ни жалости, ни пощады...

Лица, озаренные факелами, застилаемые черным дымом, лица в слезах. Вздымаются черные от работы руки.

— Смерть!

— Нет пощады!

— Смерть им!

— Сжить их со свету!

Редакция заводской газеты. Чем-то она напоминает ревком в гражданскую войну. Отсветы пламени, шум и гудение цехов врываются через окна. На грязном от растаявшего снега полу тонны бумаги. Усталые от работы, убитые горем люди прямо от станков, в масле и металлических опилках, толпятся у столов.

Петров в шубе и шапке стоит у окна.

Петров проглатывает маленький шарик гомеопатического лекарства и запивает старательно водой. Рядом с ним машинистка заправляет машинку бумагой.

Входит Конюс.

Петров — Идите. Идите на митинг. «Он» там?

Конюс — Я не видел его...

Петров — Чорт возьми... Пошлите его... Дайте ему тезисы. (Дает бумажку Конюсу.)

Митинг. Говорит старик:

— Мы построим такую артиллерию, такие пушки... чтобы враг землю грыз от страха... Чтобы никогда его глаза не видели нашего города и чтобы нога его не осквернила нашей земли. Надо будет, ночи не поспим. Душу свою положим. Пусть работа кипит в руках, чтобы заказ товарища Кирова к концу пятилетки был готов. Поклянемся сегодня... светлой памятью... (Плачет.) Ослаб я... Поклянемся сегодня...

Во время этой речи сквозь толпу, сквозь факельный дым пробирается к трибуне человек. Он в черной стеганой ватной куртке, бритый, в кепке. Это Кирилловский.

Он подходит к столу.

Кирилловский — Поклянемся!

Он влезает на стол.

Кирилловский — Нет места слезам... Слезы размягчают душу человека. Вот я непрерывно плачу... Ушёл от нас великий человек... Сергей Миронович... Закатилось ясное солнышко... Нет, не плакать надо — работать, сжав зубы... сжав кулаки... учиться, как он завещал... расти... Вот я перед вами. Кем я был? Темнота! Тупой колун был моим инструментом. А теперь я человеком стал. Вошел в дружную нашу семью... Грамоте научился. В техникум пойду. И я здесь заявляю: если нужно, я к станку стану. Нужны мои руки — вот они! Они ваши... Глаза нужны — берите мои глаза! Голова моя глупая может общему делу помочь! Можем ли мы сомневаться в успехе? Не можем! У нас есть люди. Вот взять Петра Ивановича... Золотой фонд... Руки золотые... С такими людьми не пропадешь... Выпусти заказ раньше срока — это будет лучшая память о дорогом Мироныче...

Эти слова слушает старик, скромно опустив голову. Рядом с ним его товарищ, кузнец Мосин.

Мосин — Кто таков?

Логинов — Плотник. Сына моего знал... Вместе воевали... С Васей моим, с Васюткой...

Столовая Логиновых. Вечер. За столом Костик и Катя. С улицы доносятся траурные песни демонстраций. Колеблющийся свет факелов вибрирует на морозных стеклах. Тихо играют оркестры, и слышится глухой шелест тысяч идущих людей.

Костик (диктует) — ...Потому что я хочу в рядах Всесоюзного Ленинского коммунистического союза молодежи бороться за счастье трудящихся, за коммунизм!

Пауза. Катя пишет.

Костик — ...Я хочу стать большевиком, чтобы помочь... чтобы помочь великому вождю товарищу Сталину и партии добиться... добиться... победы революции во всем мире и уничтожить фашистов... Они убили дорогого Сергея Мироновича.

Пауза. Костик запнулся. Катя всхлипнула.

Костик — Если будешь плакать, я разорву твое заявление. Большевики не плачут.

Катя поспешно вытирает слезы.

Тихо доносятся с улицы траурные песни. Торжественно сидят за столом Костик и Катя, долго молчат.

Редакция заводской газеты.

Логинов здесь же, на грязном полу, облокотившись на бумажную кипу, пишет статью.

У пишущей машинки сидит Петров. Он трет лоб, выдумывая фразу.

Машинистка плачет.

Петров подходит к старику Логинову.

Петр Иванович пишет.

Петров — С завтрашнего же дня начинаем подготовку к Кировскому заказу. Конечно, трудно будет. Ты хоть не инженер, а помочь можешь... Опыт есть...

Логинов — Как смогу, Илья Ильич...

Кто-то диктует по телефону сводку работы:

— Небывалые показатели... Задание выполнено по кузнечному цеху на 400%, по литейному — на 750%, по артиллерийскому...

Петров — Надо переоборудовать станки. Ты человек такой... Возьми чертежи. Я прикажу тебе на дом выдать... Возьми домой... Будет свободный час... подумай, поработай...

Логинов — Я не инженер... Лучше инженерам дать. Мне дома и работать негде и держать их негде. Вещь секретная.

Петров — Ничего... Ты не маленький. Посидишь ночами... Сам сказал. Твой опыт пропадать не должен.

Логинов — Ладно, Илья Ильич. Ночами сидеть буду. Ночью никто не мешает...

Петров выходит из редакции.

Надпись:

ПРОШЛО МНОГО ДНЕЙ И НОЧЕЙ... КОСТИК И КАТЯ ТОРЖЕСТВЕННО ПРАЗДНОВАЛИ ОКОНЧАНИЕ ШКОЛЫ.

И сразу же возникает блещущий огнями парк на знаменитой «Стрелке», на Кировских островах. Каменные львы, гранит, пепельное небо ленинградских летних сумерек, яхты и гички, бороздящие залив, челны Стеньки Разина, залпы из старинных мушкетов.

Огромный портрет улыбающегося Кирова, как бы приветствующего рукой собравшихся. С другого портрета улыбается Сталин, закуривая трубку.

КАЖДЫЙ ТРУДЯЩИЙСЯ СССР ИМЕЕТ ПРАВО НА ОБРАЗОВАНИЕ.

Под этими горящими словами пышная толпа школьников, одетых в костюмы различных национальностей.

Среди шума, блеска важно шествует семья Логиновых в полном составе.

Старик подмигивает хорошеньким школьницам.

Алеша поправляет орден на френче, а Костик срывает по дороге цветок и как орден вставляет в петличку.

Костик изменился, заметно возмужал. Впервые на нем новый шикарный костюм, и ходит он медленнее, и плечи его стали совсем по взрослому широки.

Площадка для танцев. Катя одета испанкой. Она тоже изменилась, повзрослела. С Катей на площадке ее одноклассники. Катя подходит к зеркалу, поправляет прическу.

Подходит Кудрин.

Кудрин — Если вальс, абонирую тебя. Хорошо, Фалькуша?

Катя — Хорошо.

Костик проталкивается через пышную костюмированную толпу.

На шее у него уже болтается полумаска.

Он подходит к барьеру.

Он ищет кого-то глазами, рассеянно отвечая на поклоны. Наконец он нашел ее и успел только крикнуть: «Катафалк»!

Вальс. Кудрин подхватывает Катю, и они уносятся вальсируя.

Она не расслышала. Костик нервно курит, следя за танцующими.

Под звуки вальса плавно разворачиваются десятки яхт. Костик один на скамейке. Подходит Алексей. Подсаживается.

Алексей — Что ты, брат, скучаешь?

Костик — А ну вас...

Уходит.

Он идет по аллее. Вокруг него тысячная шумная толпа молодежи в костюмах и масках, вокруг него миллионы светящихся точек и искр карнавала, но они не веселят его.

Он садится на привязанную лодку и сидит, покачиваясь на легкой зыби. Где-то далеко огни бала, и тихо доносится вальс... И Костик сочно сплевывает в воду, совсем по школьному, на пять шагов...

И этот же вальс, только совсем издалека, звучит в пустой квартире Логиновых.

Пустая столовая. Пустая спальня стариков.

Пустая прихожая.

И вдруг в пустой столовой шевельнулась портьера. Тихо вошел Кирилловский.

Он остановился, закрыл глаза и ощупью пошел по комнате.

В дверях стоит дворник, по привычке почтительно склонив голову. Большие усы его жалко обвисли, и в руках у него метла.

Они похожи, эти два человека, на Дон-Кихота и Санчо-Панчо в этой чужой квартире.

Дворник — Я пойду, барин, покараулю... Не дай господь вернутся они...

Он уходит.

Кирилловский мимоходом ощупывает карманы кителя Алексея, забытого на спинке стула.

Он идет к письменному столу старика, пробует открыть ящик. Ящик заперт.

«Так, так, — говорит лицо Кирилловского. — Здесь, под замком».

Он вынимает тоненькую отмычку и открывает замок. Выдвигает ящик.

Ящик наполнен домашними инструментами: отвертки, проволока, гайки, выключатель...

Кирилловский с остервенением начинает искать, шарит под бумагой.

Громко звучит музыка на «Стрелке». В уголку на скамейке десятый класс — класс Костика и Кати. Здесь же и Митрофан Иванович.

Митрофан Иванович — Дадим слово одному из... э... из... отлично кончивших школу учеников... товарищу, да, товарищу, теперь он уже взрослый мужчина, Логинову Константину.

Митрофан Иванович смотрит в толпу.

— Логинов Константин, пожалуйте сюда.

Подходит Костик. Он ищет глазами Катю. Вот она Она с Алешей. Она смотрит на Костика.

Алеша — Хороший он парень... чудный... Вы его любите?

Катя — Почему он такой скучный сегодня?

Алеша — По-моему, из-за вас...

Катя — Что вы, что вы... Он никогда по-настоящему не обращал на меня внимания... я для него... просто «катафалк»... (Желая перевести разговор на другую тему.) А вы за что орден получили?

Алексей — Так.

Катя — За «так» не дают, за «так» и мне бы дали...

Алеша — Хотите конфетку?

Катя — Хочу! Вы знаете, Алеша, мой брат, на Дальнем Востоке. Осенью будет открывать новый

город... Комсомольск... Может, и я к нему поеду. Как вы посоветуете, — ехать?

Алеша — Поезжайте, а Костик как же?

Катя смеется.

— А Костик... Костик... (Вздыхает.)

Костик увидел Катю и Алешу рядом.

Взобравшись на трибуну, он сказал:

— Товарищи! Сегодня мы выходим в жизнь... Мы не старые гимназисты и реалисты... и лицеисты... Хотя, может быть, в характере некоторых еще есть частицы гимназистов, реалистов и лицеистов (взгляд в сторону Кати)... Но мы, советские школьники, выходим в жизнь, полные надежд на завтрашний день... Мы имеем не только надежды, но и реальные возможности... Реалисты не имели реальных возможностей... Они не были реалистами, так сказать... Вот я хочу сказать (опять взгляд на Катю) — реалисты не были реалистами, то есть...

Алеша и Катя. Катя недоумевает.

Алеша — Об'елся он, что ли... Пижон!

Уединенная беседка на берегу моря. Вдали — карнавал. Мимо беседки с песнями на лодках и декорированных стругах молодежь. Сидит в кресле Петров. Молчит. Курит. Издали слышна песня.

Петров хмур. Он курит папиросу за папиросой и вдруг оборачивается на шорох. В беседке Кирилловский. Спокоен, как всегда, деловито улыбается.

Петров — Ну? Я вас жду уже час...

Кирилловский — Чертежей Кировского заказа у вашего старика нет. Вся наша затея лопнула.

Петров — Где же они?

Кирилловский — Он их с'ел. Не знаю, где он их держит. Может быть, таскает в бумажнике.

Петров — Старая лиса... Чорт возьми... Все ли вы испробовали?

Кирилловский — Я еще попробую нажать на младшего сына. Но время... время... у меня уже назначена встреча для передачи одному лицу, которое пойдет туда...

Он указывает рукой на чернеющий в сумерках морской горизонт.

Петров — Я бы мог взять копии чертежей из конструкторского бюро, но... это как последний шаг... в случае провала. Это может погубить всю организацию на заводе. Логиновский вариант самый безопасный... Он уводит внимание в сторону.

Кирилловский — У вас остается еще один вариант: дать мне чертежи с завода, а в случае провала свалить на Логинова... У него такие же чертежи...

Петров — Завтра, если вам ничего не удастся, я дам вам копии... Надо действовать... Ждать нет сил... Я не могу ждать... Не могу... У меня уже спазмы в горле...

Они молчат некоторое время. Как две ночные птицы. А вдалеке — карнавал... и песни на Неве...

Петров — Возьмитесь за младшего сына...

Задорная испанская музыка. Катя танцует испанский танец.

Костик у колонны. Безразличен. Подходит Кирилловский.

Кирилловский — Скучаете, Константин Петрович?

Костик — Просто устал.

Кирилловский — Гм.., Да...

Катя кончила танец. Алеша подбежал к ней и преподнес букет цветов. Все рукоплещут.

Алеша и Катя под руку идут сквозь толпу.

Стоят Костик и Кирилловский.

Кирилловский — Гм... да...

Костик ушел, подошел к стоящему у парапета Митрофану Ивановичу, вынул папиросу и демонстративно закурил. Митрофан Иванович хотел возразить, но, вспомнив, махнул рукой.

Митрофан Иванович — Я уже... сегодня... не властен...

Алеша и Катя. Алеша угощает Катю мороженым. Подходит Костик. Холодно обращается к Алеше.

Костик — Ничего я говорил... речь?

Катя — Отвратительно.

Костик — Держи свое мнение при себе.

Алеша — Вот цветы и мороженое Кате закуплены. А груша тебе.

Катя протягивает Костику огромную грушу.

Костик — Плевать мне на вашу грушу... Закройте двери с той стороны...

Алеша — Ты что, брат, в своем уме? Что ты скандалишь?

Костик — Все вы сговорились... Все вы против меня... До свиданья. (Ушел.)

Катя погналась за Костиком через площадку.

Катя — Костя, Костенька...

Вбежали на пристань. Где-то вдали остался бал и музыка. Остановились у сходень.

Катя — Что ты?

Костя — Я с вами не разговариваю. Это подло. Танцуйте, влюбляйтесь хоть во всех сразу, наслаждайтесь жизнью, жрите груши... У нас разные дороги... К чорту... (Ушел по сходням на речной трамвай. От'ехал.)

Катя одна у колонны. Всхлипывает. Вдали разворачивается речной трамвай.

Подходят старики Логиновы.

Логинов — Ты что же здесь одна.., А Костя где?

Катя демонстративно начинает есть костину грушу.

Катя — Понятия не имею...

Логинов переглядывается со старухой.

Логинов — Почему это такое, понятия не имеешь?

Катя — Не имею... и не имею...

Логинов (жене) — Поздравляю тебя. Это начинается любовь. Раз уже такое дело, значит влюблены...

Медленно идет речной трамвай. Упоительная белая ночь. Раскинулись в огнях Кировские острова. Легкий ветерок доносит музыку и щелкает флагом на корме.

Молчаливы зачарованные ночью парочки на палубе.

Костик один на корме. Погружен в раздумье. Кто-то тронул его за плечо. Костик очнулся, вздрогнул.

Рядом с ним Кирилловский.

Кирилловский — Что, учитель?

Костик — Так, ничего.

Кирилловский — О ней все?

Костик — О ней? Не сказал бы...

Молчат оба.

Кирилловский — Домой торопитесь?

Костик — Нет, а что?

Кирилловский — Так. Ночь хороша. У нас нет таких ночей.

Костик — Холодная ночь.

Кирилловский — Согреться бы, а? Или боитесь?

Костик — Чего же мне бояться?

Трамвай, покачиваясь, в'езжает под мост. Темнеет. Грохочут наверху трамваи.

И вот уже поплавок у Кировского моста. Играет оркестр. Плавно покачивается поплавок, как пьяный. Заря занимается, и вода уже розоватая.

Костик и Кирилловский садятся к столику. Костик молчалив и смотрит сквозь предметы на даль Невы. И о чем-то думает опять.

Кирилловский знаками заказывает официанту водку.

Медленно обнявшись, уходит парень с девушкой.

Официант приносит водку, помидоры. Кирилловский наливает и сразу же выпивает виртуозно, в один мах...

Костик — Ну и пьешь ты здорово...

Кирилловский — Привычка... с гражданской осталась. Там нельзя было без этого... Ох, пили... Много пили, Константин Петрович. Умели пить, зато и умирать умели... Эх, Вася... Васюта ты мой... начальничек мой...

Молчат оба. Кирилловский вдруг начинает разматывать рукав, выставляет свою мускулистую сильную руку.

Кирилловский — Во! Навылет! Во! (Показывает другую руку.) — Во! (Пытается расстегнуть рубашку.)

Костик — Не надо... Верю...

Кирилловский — А вы что ж не пьете, учитель?

Костик — Не хочу!

Кирилловский — Ай-яй-яй! За Катю не хотите... Надо за Катю. Она стоит этого, ей же ей! Как вы учили меня: «Тихо запер я двери, и один

без гостей...» Ну? Пью за здравие Мери, милой Мери моей... За здравие Мери!

Костик неопытным жестом опрокидывает рюмку, жадно ловит воздух...

Кирилловский следит за ним неослабно. Глаза его трезвы.

Кирилловский — Была у меня одна... Ух... плечи какие... Плечи что твоя слоновая кость... (И вдруг сразу переходит на новую тему.) Жениться хочу... Не смотрите, что я старый. Я еще молодой... Ох, молодой... Комнаты нету, настоящей квалификации нету...

Костик молчит, и мысли его далеко.

Кирилловский — Попросили бы вы, учитель, папашу... Взял бы он меня к себе в ученики. Научил бы что к чему... Я к технике способный, но вот... чертежей читать не умею... Научил бы меня Петр Иванович чертежи читать...

Костик — Точка!

Кирилловский (испуганно) — Что точка?

Костик — Я сказал — точка... Это я не тебе... (Рассеянно.) Не тебе...

Кирилловский (помолчав) — Вы все о Кате. Позвольте от чистого сердца — сочувствие... Нехорошо брат ваш поступил...

Костик — Кто?

Кирилловский — Да братец ваш, Алексей. Барышню у вас отбил...

Костик молчит.

Кирилловский — А вы подарочек бы ей поднесли. Хороший подарочек, рублей за пятьсот... Я и денег вам ссудить могу... Потом отдадите...

Костик — Слушай, какое тебе дело?

Кирилловский — Мне, конечно, дело маленькое.

Костик — И вообще... зачем я здесь сижу?

Он встает решительно. Кирилловский удерживает его почти силой, цепляется за рукав, вдруг сделавшись преувеличенно пьяным.

Кирилловский — Постойте, Константин, Костенька... Куда же вы? Смотрите, вон блондиночка на вас смотрит с удивлением.

Костик — Пусти, слышишь? Я слишком хорошо отношусь к ней, чтобы в кабаках... (Увидел официанта.) Товарищ!

Тот подбежал. Костик дал ему ассигнацию, добавив важно: «сдачи не надо», и выбежал вон с поплавка, задев кого-то плечом и забыв извиниться.

Кирилловский сидит за столиком и смотрит вслед трезвыми, злыми глазами. Медленно качается поплавок...

Кабинка заводского лифта. В лифт входит Петров. Дверь захлопывается.

В кабинке. Петров нажимает кнопку. Свет. В лифте Кирилловский. Лифт пошел.

Петров — Возьмите (передает ему пакет). Если попадетесь, нам крышка... и всей организации.... Это чертежи из конструкторского бюро...

Кирилловский — В крайнем случае, валите на старика Логинова. С таким же успехом это могут быть копии с его чертежей.

Лифт остановился. Кирилловский вышел. Вошли рабочие, сняли шапки, поклонившись директору. Кнопка. Лифт ушел.

Надпись:

В ТОТ ЖЕ ВЕЧЕР...

Ночной трамвай или, как его называют ленинградцы, «спальный вагон». Вагон пуст. В нем дремлют только кондукторша и одинокий пассажир. Это Янченко. Он спит, качаясь, как маятник, и во сне обнимает какие-то пакеты, свертки.

Янченко прижало к стенке — вагон застопорил. Янченко протирает глаза и смотрит через стекло на темный проспект — не проехал ли он остановку. Нет. Можно еще поспать.

Вошли двое. Сели напротив. Это Кирилловский в плаще и щеголеватой шляпе. Рядом с ним неизвестный суб'ект в резиновом плаще.

Янченко вытаращил сонные глаза. Он всматривается в одиноких пассажиров, и вдруг глаза его делаются круглыми. Где он видел этого человека?

Янченко мучительно пытается вспомнить. Явно он вспомнил. Он изумлен.

Кирилловский и неизвестный. Осматриваются по сторонам. Увидя, что никто не мешает, а сонный толстяк в углу не в счет, Кирилловский достает из кармана небольшой пакет, обернутый куском клеенки. Незаметным ловким движением передает его неизвестному.

Янченко хоть и притворяется спящим, но видит все. Несомненно — это человек, которого он помнит с колуном за поясом...

Трамвай останавливается, и Кирилловский быстро выходит, почти соскакивая на-ходу и не дождавшись остановки.

Янченко, не отрываясь, смотрит на неизвестного. Янченко волнуется. Он тяжело дрожит, ерзает на сидении, обтирает затылок платком.

Наконец, чтобы успокоить себя или по другой скрытой причине, он вытаскивает из кармана пару мандаринов и начинает чистить их, бросая шелуху на пол.

Кондукторша — Вы что, с ума спятили, гражданин? Это вагон или помойная яма...

Янченко, продолжая есть и плевать косточками:

— Ничего, графиня, уберешь.

Кондукторша — Вот, погоди, я милиционера позову. Вот хулиган... А еще пузо наел...

Свист в осипший от мусора свисток.

Неизвестный пренебрежительно косится на «хама».

Вагон остановился.

Янченко продолжает есть и плевать косточками.

Янченко — Мне доктор прописал... Свисти! За мое почтенье, графиня.

Его рассуждения прерывает рослый милиционер.

Милиционер — Освободите вагон и платите три рубля.

Янченко вскакивает, внезапно весь наливается злобой и, ткнув пухлым пальцем в неизвестного, кричит:

— Задержите этого графа, по-моему, он...

И, не договорив, он всей своей шарообразной фигурой наваливается на неизвестного раньше, чем тот успевает вскочить.

Проходная контора завода. С завтраком подмышкой Петр Иванович Логинов. Здоровается, смотрит через окошечко на часы. Почти никого еще нет.

Он прямо идет к двери. Караульный Павлуша кладет руку на косяк, преграждая путь.

— Нельзя, Петр Иванович (указывает влево). Идите к техническому директору через контору.

Логинов — Что вы здесь с ума посходили, что ли? Почему к техническому?

Старик достает засаленный пропуск.

Павлуша — В завод вам, Петр Иванович, входить нельзя. Мне не жалко, а только нельзя.

Логинов — Да у тебя голова есть или нет? Или ты меня не знаешь? Как ты смеешь меня не пускать?

Павлуша — Не имею права.

Логинов — Пусти!

Павлуша — Не налетайте, Петр Иванович...

Логинов — Павлушка, сукин сын...

Павлуша — Я вам не Павлушка... Я при исполнении нахожусь... Пройдите отсюда...

Гудит гудок. Проходная наполняется рабочими. Они торопятся, толкая Петра Ивановича. Он остается один в проходной. Уходит в дверь конторы.

Логинов входит в кабинет. За столом Илья Ильич Петров. Он кончает завтрак. Ест яичницу и кофе.

Логинов подходит.

— Здравствуй, Илья Ильич.

— Здравствуйте, Логинов, —

говорит Петров, жуя так, что вместо слов мычанье. Он холодно смотрит на старика.

Логинов стоит перед директором, который вдвое моложе его. Длинная пуза. Наконец Петров, отрываясь от завтрака, начинает разговор:

— Ну?

Логинов смеясь:

— Понимаешь, Илья Ильич, форменная петрушка получается. Не пускают в завод. Я работать пришел, а меня не пускают...

Петров — Что значит «работать»?

Он смотрит на старика взглядом следователя, допрашивающего опасного преступника.

Старик смеется.

— Шутки шутишь, Илья Ильич... Я не лодырь... Славу богу работу знаю... не первый год...

Петров ест, молчит.

Логинов — Кто меня может на завод не пустить? «Нельзя». Это мне нельзя? Я здесь вырос, женился. Я трех сынов вырастил. Я здесь состарился, я здесь помру, если захочу. Нет такого закона, чтобы запретить...

Петрову надоело слушать старика. Он процедил сквозь непрожеванную яичницу:

— Есть такой закон... для некоторых.

Логинов — Для кого?

Петров — Вы стали стары, болтливы...

Логинов — Что ты, Илья Ильич! «Стары»... Я еще почище молодого могу. Мне на пенсию рано... Я к врачу ходил. Вот...

Он опускается на ковер, пытаясь схватить тяжелое кресло, и, подняв его, показать свою силу. Ему тяжело, он надрывается, руки трясутся.

Петров — Постойте... Мы доверили вам чертежи важного оборонного значения. Они имеют отношение к артиллерийскому цеху, к Кировскому заказу, который есть дело чести завода. Чертежи эти были у вас дома. Мы выдали их вам, доверяя вашему стажу, вашему опыту... А вы, повторяю, стали стары, болтливы, или... одним словом, копии чертежей и некоторые расчеты попали во вражеские руки...

Все это Петров говорит, уже одеваясь, расхаживая по кабинету от вешалки к столу, складывая бумаги в портфель, набирая какой-то номер по вертушке.

Логинов (пытаясь смеяться) — Ну, ладно, ладно... Проверку хотите сделать? Испытать старика, да?

Петров — Нет.., я говорю серьезно. Вы не должны оставаться на работе. В особенности на военном заводе. Так ставит вопрос дирекция и партия. Так что отдыхайте, поправляйтесь, пока выяснится...

Логинов опускается в кресло.

— Ты мне не веришь, Илья Ильич, лично?

Петров — Что значит лично? Здесь не личные дела?

Логинов — Я шпион, что ли?

Петров молчит, медленно одевается. Нажимает кнопку звонка.

Логинов — Как же это... Значит, не работать... Сорок восемь лет работал, а теперь, значит, без дела... Мне Сергей Мироныч доверял... Со мной советовался. А теперь я бросить должен цех без меня... Сборкой кто будет руководить?

Петров — Платон Михайлович, скажите шоферу, пусть подаст ко второму под'езду.

Логинов (точно решившись на отчаянный последний шаг) — Илья Ильич! Значит, ложись и помирай, и всему конец! Семья пропала, опозорена, и сыновья... Я вас вдвое старше, а вы мне не верите. Я чертежи вместе с партбилетом на груди ношу... (Распахивает пиджак. Лезет в боковой карман, расстегивая старомодную огромную дамскую брошь.)

Петров (презрительно) — Только дурак крадет чертежи. Умный враг снимает копии. А вы развешиваете уши. Дайте-ка сюда чертежи.

Логинов — Вы же мою семью знаете. Это же не шутка, Илья Ильич!

Петров, одетый, направляется к двери.

— Никого и ничего я не знаю. И я тороплюсь. Дайте чертежи.

Логинов — Постойте!

Петров — Вы опоздаете получить расчет. Не задерживайте!

Логинов — Не дам!

Петров — То есть? Это же мальчишество!

Логинов (вскипев) — Пускай я мальчишка... Да... А чертежей вам не отдам. Найду место понадежнее.

Петров — Осторожнее в выражениях.

Логинов — Не бойся, я осторожный... Вот потому и не дам. Я в 27 году Зиновьеву партбилета не отдал, силой взять хотели, а не отдал я.. И тебе не дам чертежей. Посмотрим — развесил уши я или нет...

Входит секретарь. Петров ушел.

Платон Михайлович — Освободите кабинет.

Логинов (секретарю) — Скажите ему, что я драться буду... Он меня не возьмет. Понимаешь, меня партия в обиду не даст... Я писать буду, понимаешь... (Срывает шапку.) У меня вон голова белая...

Его легонько выталкивает из кабинета секретарь.

Костик, еле переводя дух, останавливается на лестничной площадке. Над головой его дощечка — «3-й этаж». Он смотрит на номер квартиры и, скорчив гримасу, идет выше.

Он подходит к двери. Дощечка:

ФАЛЬК ФРАНЦ МАРТЫНОВИЧ
КАПИТАН ДАЛЬНЕГО ПЛАВАНИЯ.

Костик робко звонит. Дверь отворяется, и, о ужас, перед ним сам грозный капитан «Кометы» — огромный детина в кителе. При виде человека, напоминающего героев Стивенсона, Костик окончательно робеет.

Костик — Простите, я на минуточку... Мне... по неотложному делу... товарища Фальк...

Капитан — Я — Фальк.

Костик — Мне Катю...

Капитан — Ах, Катю. Так чего же вы... Решительнее надо. Будьте как дома.

Он хватает Костю огромной волосатой рукой и втаскивает его в дверь.

Капитан басит на весь коридор:

— Катюша, к тебе... по срочному, неотложному делу... Молодой человек приятной наружности...

Выбегает Катя — хозяйка дома. Удивлена. Не здоровается с Костей.

Капитан продолжает басить и суетиться, пугая Костю рыжими усами.

— Я хочу угостить вас, как моряк моряка (указывает на подобие морского костюма Костика). Жуйте вот эту штуку. Это такая резина... Американское изобретение... Укрепляет десны... и придает смелость при разговоре... (Угощает Костю.)

Костя — Благодарю вас!

Капитан умчался в другую комнату.

Костя — Я собственно сейчас ухожу. У меня срочное дело. Мне нужен... мой Чернышевский... Ты у меня брала...

Катя — Сейчас поищу... Если так срочно... понадобился Чернышевский...

Она уходит. Капитан выглядывает в коридор и, увидев Костика одного, уходит, покачав головой.

Катя возвращается с Чернышевским.

Катя — Пожалуйста!

Костик — Спасибо!

Катя — Не стоит.

Томительная пауза. Костику явно не хочется уходить. Костик пятится к дверям. Еще секунда — и дверь захлопывается. Костя решается:

— У тебя гости?

Катя — Почему это тебя интересует?

Костик — Может быть, я помешал?

Катя — Нисколько.

Костик — А кто, если не секрет...

Катя — Секрет...

Костик — Прощай!

Капитан — Может быть, все-таки войдете в комнату?

Костик (угрожающе) — Войду...

Они входят в катину комнату.

Сразу попадают в шумное общество. Человек 8—10 катиных подруг и товарищей за столом. Митрофан Иванович тоже здесь.

Кулрин играет на пианино. При входе Костика обычный туш.

Гости — Костя... Наконец-то, к шапочному разбору...

— Мы у тебя телефон оборвали...

— Где ты был?

— Смотрите, — читал Чернышевского...

Здороваются. Костик держится Чайльд-Гарольдом, сразу не салится, закуривает.

Гости — Товарищи, поднимем бокалы за нашего Костю. За славного капитана Костю.

Отец Кати, появляясь в дверях:

— Постойте, за капитана и я... за будущего коллегу... Минутку... Такой тост нельзя запивать сладкой настойкой. Я выдам по маленькой рюмочке рома. Я думаю, для взрослых мужчин одна рюмочка — это не страшно.

Он разливает ром.

— Ну за Костика.

Все поднимают рюмки.

Одна только Катя не поднимает, и это замечают все.

Гости — Катя, а ты?

Катя — Я не пью рома.

Гости — Неправда. Они в ссоре... Все ясно. Никаких ссор. Мы должны сегодня расстаться друзьями. К дьяволу все ссоры. Только дружба. Выпьем за дружбу! Мирить их, мирить! Как Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем... Как в Миргороде... Катя, где ты?

Костю и Катю схватывают и сталкивают друг с другом.

Гости — Пусть теперь поцелуются... как друзья... На брудершафт, на брудершафт!

Они пьют, пересиливая себя, целуются, как кошка с собакой.

Гости — Ругайтесь же скорее!

Катя — Пижон! Отелло!

Костик — Катафалк!

Поднимается с места Митрофан Иванович.

Митрофан Иванович — Так и быть... я скажу спич...

Гости — Тише. Тришке слово! Простите, дайте Митрофану Ивановичу слово!

Митрофан Иванович — Через несколько минут мы расстанемся, дети мои... Так с... Мосты разводят в три. Вероятно, вы раз'едетесь. Вот Лебедев на Дальний Восток. Кто — куда. Страна наша необ'ятна. Дела ее велики. Не забывайте же славного города Ленина. Он вас вспоил, вскормил, он воспитал из вас настоящих людей. Я смотрю на вас — вы уже настоящие мужчины, и вас ждут подвиги. Я в этом уверен. Вот один мой ученик на Северном полюсе высадился... Двое получили ордена Ленина... (Плачет, смахивая слезу.) Не посрамите же и вы меня, старую ворону... Здесь есть военные. Им тоже пригодится моя география...

Правда, Розов! Правда, Кудрин! Они прекрасно учились...

Гости — Качать будущих летчиков! Ура!

Кудрина и Розова качают.

— Женьку-кавалериста!

Качают Женьку-кавалериста.

Катя и Костик на балконе. Тихо. Только доносится временами шум вечеринки. За балконом океаном огней сверкает раскинувшийся на десятки километров ночной город, город Ленина. Огни уходят к горизонту и сливаются с дымкой зари, в которой тонут очертания мостов и заводские корпуса. Где-то далеко светящаяся змейка ночного поезда.

Самолет, как падающая звезда, уходит на запад.

Костик и Катя. Они молчат, чтобы разбить томительную паузу. Костик начинает жевать резинку. Она придает смелость при разговоре.

Где-то в квартире еще бушует веселье. Слышится возглас:

— Пусть среди нас не будет ни одного негодяя, труса. Будем настоящими большевиками. Еще раз — за дружбу!

Костик — Давай помиримся!

Они протягивают руки.

Костик — Это была глупая история.

Катя — По-моему, тоже.

Костик — Мой ученик, лесоруб этот... сказал, что все дело... в подарке... Он предложил мне пятьсот рублей, чтобы я тебя задобрил...

Катя — Он дурак, да?

Костик — Нет, он просто вырос в другое время.

Катя — Но почему же ты все-таки злился?

Костик — Мне казалось, что ты что-то скрываешь от меня, у тебя есть тайны...

Катя — Нет. У меня нет. А у тебя?

Костик — И у меня нет.

Катя — Знаешь, пусть у нас не будет тайн друг от друга.

Костик — Друг от друга — именно...

Катя — А то я уже думала, что ты начинаешь ревновать.

Костик — Постой, я проглотил эту дурацкую резинку... Что-то теперь будет?

Катя — Ровно ничего... Это не опасно. Надо бить вот сюда (начинает бить между лопаток).

Приближается шум вечеринки. Распахивается дверь на балкон.

Гости — А, вот они где... Катя, за что же ты его лупишь?

Хохот.

— Давайте прощаться... Мосты разведут...

— Спеть на прощанье!

— Какая красота! Смотрите, какой город!

— Катя, запевай же. Дайте ей гитару.

Кате дают гитару. Она запевает, и за ней все.

Песня летит над крышей и над необ'ятным мерцающим городом. Хор молодых и свежих голосов подхватывает песню, и, кажется, что она слышна далеко, у самых берегов залива, где дымка зари.

На балконе, таком же, как катин, но, очевидно, в соседней квартире, вырастает фигура обывателя в мятой пижаме. Это «человек с зубной болью». Он кричит, усиленно жестикулируя:

— Я не понимаю — чего вам весело? Отложите до другого раза... когда у меня пройдет флюс...

Костик — К сожалению, нельзя. Другого раза не будет — мы расстаемся.

И шопотом, тихо перебирая струны, поет Катя.

И шопотом поет хор, удивительно тихо, так тихо, что кажется, будто ближайший фонарь и вон то освещенное окно, совсем рядом, не слышат песни.

Поет Катя, и постепенно начинают гаснуть огни, сначала на мостах, затем в окнах и на улицах.

Песня переходит в музыку. И музыка слышна уже на набережной.

Там стоят товарищи. Одни на пустой площади. За их спиной, закрывая горизонт, вздымается громада разводимого моста.

Они целуются по-мужски, расходясь по домам.

— Не жалейте денег на марки!

— Не будьте подлецами!

— На всякий случай запишите телефоны!

Серое утро. Окно спальни Логиновых открыто. Видно, как идут рабочие на работу. У окна в ночной рубахе, вз'ерошенный со сна, с пухом на волосах стоит Петр Иванович и курит натощак. Гудят далеко заводы. Жена еще в постели.

Жена — Ну чего не собираешься, Петрушка? Опоздаешь!

Молчит и жадно курит старик.

Жена — Может, болен? Малинки заварить?

Молчит старик, думает, потом зло говорит:

— Отстань с малинкой...

Старик у окна. Кто-то из прохожих друзей крикнул:

— Заспался, Петр Иванович?

Старик выбросил окурок и, не умываясь, напялил пиджак и кепку.

В столовой столкнулся старик с уже одетым и умытым Костиком.

Костик — Пойдем вместе, нам по дороге.

Логинов (смутившись) — Куда ты?

Костик — На стадион. На яхте пройдусь!

Логинов — Ну, идем!

Они идут по тем же местам, где впервые мы встретились с ними. Новые корпуса, улицы, залитые асфальтом, зелень.

Костик — А ты не опоздаешь?

Логинов — Не опоздаю.

Костик — А если опоздал бы, что бы тебе сделали?

Логинов — Не знаю. Сорок лет не опаздывал.

Костик — Все Кировский заказ собираешь?

Логинов — Не твое дело... Что надо, то и собираю.

Старик остановился, извиняясь, взял Костю за плечо.

Логинов — Коська, ты... (Не договорил.)

Костик молчит изумленный.

Логинов — Ты мороженое любишь... на вот...

Дает сыну денег.

— На вот... купи себе...

Костя изумлен.

Логинов — Ну, иди себе... Мне здесь забежать надо... по делу...

Он отдаляется от Кости, подходит к ларьку, воровато прячется, ждет, пока уйдет сын.

Затем, озираясь, боясь попасть врасплох, быстро идет назад и садится на скамейку в укромном уголке набережной.

Пейзаж работы на Неве или на стройке. Суета. Снуют рабочие, скрипят лебедки, слышны окрики бригадиров, стук и лязг, пение и... раз—два... взяли... раз—два... еще раз... раз — два... снова...

Сидит старик. Угрюмый. Рядом на скамейке завернутый в газету завтрак. От безделья он начинает забавлять мальчишек, кидает камешки в воду, отдает им свой завтрак.

К нему подходит завхоз Янченко.

— Граф... чем сидеть и бросать камешки, лучше делать дело. Надо, понимаешь, рояль в клуб перенести. Красненькую на двоих.

Но старик смотрит на Янченко глазами, полными ужаса и боли. Он молча встает и уходит. Зло сплевывает Янченко.

Костик в телефонной будке районного почтового отделения.

— Алеша! Это Константин говорит! Отец просил, если можешь, срочно приезжай. Да нет... Я сам ничего не знаю... Ну, у меня гривенник кончается. Жму твою сторожевую лапу...

В квартиру Логинова входит Кирилловский. Он несет большую вязанку дров и колун.

Он входит в кухню Логиновых.

На полу на коленях стоит старик. Перед ним на табурете разобранный примус. Старик в очках, увлечен работой, руки у него в саже, нос запачкан копотью. Он весь ушел в работу, не заметив вошедшего.

Кирилловский смотрит на старика.

Кирилловский — Отдохнули бы лучше.

Старик встает с колен, он смущен.

Логинов — Нет. Не выпускай молотка — так и смерть далека. А ляжешь на печку — готовь гроб и свечку.

Он продолжает возиться с примусом, вкладывая в эту работу весь запас энергии. Он даже начинает что-то мурлыкать, успокаивая себя.

Кирилловский — Я все знаю, Петр Иваныч! Про обиду вашу знаю.

Старик не поднял глаз и продолжает работать.

Кирилловский — Жалко мне вас, Петр Иваныч. Заелись они — я вам скажу. Плюют на рабочего человека. На старость вашу плюют.

Логинов энергично встает, ставит примус.

Он поднимает глаза на Кирилловского. В глазах у него недоверие.

Логинов — Не надо меня жалеть! Иди! Иди отсюда!

Он идет из кухни какой-то вдруг постаревший, ненужный. Пятьдесят лет он привык работать. А теперь, чтобы не ныли от бездействия руки, чтобы мысли не грызли стариковскую его голову, он пробует, работают ли дверные замки. Он впервые за всю жизнь днем ложится в постель.

Появляется жена.

Жена — Заварить тебе малинки?

Логинов — Пожалуй, завари!

Лежит на постели Логинов. Стоят у изголовья два сына.

Алексей — Что случилось? Болен папа?

Логинов — Сядь...

Алеша садится к ногам отца.

Логинов поднимается на постели.

Логинов — Двое из нас — коммунисты... один комсомолец... Закрой дверь, Костя.

Костя закрывает дверь.

Логинов — Был бы жив Вася, трое было бы коммунистов и один комсомолец.

Алексей — Что случилось, папа?

Логинов — Беда, сыны...

Алексей — Какая беда?

Логинов — Нет большей беды, чем наша беда... Позор... Стыд... Пропала наша гордость... Семья наша... Честь наша...

Костик — Успокойся, папа... Хладнокровие...

Логинов — Ты меня не учи хладнокровию... Меня выгнали с завода, как последнего... изменника. Какое тут хладнокровие...

Сыновья смотрят на отца.

Логинов — У меня были чертежи... Кто-то залез в карман мне... ночью, когда я спал... кто-то списал расчеты... (Молчит.) Так я вас спрашиваю?..

Сыновья — Что ты, папа? Кто посмел сказать?

Логинов — Петров сказал... директор... Говорит, я шпиону отдал расчеты... Не верит мне...

Логинов — Значит, я — Иуда? Может, мало мне чести и славы, уважения, может, я зря вас кормил и растил... всю жизнь своим трудом жил... В партию после смерти Ленина пошел... Думаешь ты на меня Алексей?..

Алексей — Нет...

Логинов — А ты, Костик?

Костик — Нет...

Логинов — Так, может, Алешка украл? Может, ему мало ордена и армейской чести, может быть, забыл он брата своего Василия... Думаю я на Алешку.

Молчание.

Алексей перед отцом как мальчик.

Логинов — Нет! Не думаю! А ты, Костик?..

Костя — Нет, папа...

Логинов — Так, может быть, Костик украл? Может, он и есть Иуда?

Глаза Костика загорелись стыдом.

Логинов — Может, не заботилась о нем советская власть? Может, не мог он учиться? Или в университет не дают ему поступить? Или он просто подлец и враг нашему народу? Или не мой он сын... не моя кровь? Думаю я на Костю?

Молчание.

— Нет, не думаю! А ты, Алексей?

Алексей — Нет, папа, не думаю...

Логинов — Кто же украл? Мать? Думает кто на мать?

Оба сына хором:

— Нет!

Молчание.

Логинов — Ну, я так и знал... Здесь кто-то хочет с больной головы на здоровую... Кто-то хочет на нашем несчастье вылезть... Ну да... Надо его найти... Душу вывернуть наизнанку. А если побежит, — убить...

И вдруг из темного угла, где сидел Костик, раздается:

— Убью!..

Старик подзывает Костика жестом, нагибает к себе его голову и целует.

Затем Логинов говорит Алексею:

— Алеша... Ты не скрывай... Все расскажи начальству, а если в море выйдешь, — не зевай... Слышишь, Алешка...

И сразу — Алешка у руля «форда». Ночь. Дождь на смотровом стекле... Глаза Алексея упрямы. Папироса в зубах.

И уже Алексей перед полковником погранохраны. Вытянут в струнку.

Алексей — Товарищ полковник, разрешите закурить.

Полковник — Садитесь, курите.

Алексей волнуется, курит.

Полковник встает, начинает прохаживаться по комнате.

Полковник — Когда вы об этом узнали?

Алексей — Сегодня поздно вечером. Отец собрал нас и сказал...

Полковник — Я об этом знал еще вчера.

Алексей, внутренне дрожа, поднимается с кресла.

— Есть какие-нибудь приказания?

Полковник — Я ничего не приказываю!

Алексей обрадован:

— Значит... доверяете... мне?

Полковник — Я вам доверяю... Выходите в море по расписанию. Предсказан туман. Можете быть свободны...

Алеша — Есть выйти в море. Есть быть свободным.

Алексей бежит стремглав к двери. От радостного волнения толкает дверь от себя, забыв, что она открывается к себе.

Уже ночь. На диване спит Костя. Рядом с ним на подушке телефонная трубка. Он тихо говорит, укрывшись до подбородка.

— Я разбудил тебя, Катафалочка... прости... Так... бессонница... Даже до тысячи считал... Не помогает. И через голову укрывался... Хотелось бы видеть твою рожицу... Ах, темно... Думаю все... Одна такая мысль... Это тайна... (Удивление на лице. Пауза. Дует в трубку.) Не вешай трубку, погоди. Дай разберемся...

Катя, босая, сидит в темном коридоре на ящике. Она держит трубку.

К а т я — Нехороший ты... Так... Не держишь слова... Ты обещал... Ты сказал... что между нами не будет никаких... (чихает) тайн... (чихает) никаких...

К о с т и к — Ну вот... Ты босая... Оденься сейчас же... Понимаешь, это такая... вещь... Это жизнь... Даже важнее жизни... Слышишь... Только ты не должна никому говорить об этом... Клянись... Как умеешь... Хорошо, слушай...

Катя слушает, прижавшись к стенке, одна в темном коридоре, чихает и кутается.

— Костенька... Ты не сердись на меня, но меня все время преследует одна мысль с того вечера...

К о с т и к — Когда мы мирились? Какая?

К а т я — Помнишь, ты говорил о подарке... Твой ученик советовал сделать мне подарок... Он предлагал тебе деньги... и много...

К о с т и к — Я плохо помню... Тогда я думал о тебе... Мысли мои были далеко...

К а т я — Это плохо... То есть нет... Это хорошо, что ты думал обо мне, но чуть-чуть... одну капельку внимания надо держать наготове...

К о с т и к — Постой, постой... Поговори еще немного. Ты умница, ты у меня самая наиумнейшая... (Слушает.) Он говорил о женщинах... Что-то про белую шею... Нет, этого я тоже не слушал... Потом... он... «читать чертежи»...

Вдруг Костик вспоминает что-то.

— Катя... Ты меня прости... Я тебе попозже позвоню... то есть пораньше с утра... Ты простудишься... Спокойной ночи.

Костя вешает трубку и долго еще сидит в темноте с широко раскрытыми глазами.

Где-то прогрохотал первый трамвай.

В столовую входит старик. Увидел Костю.

Л о г и н о в — Костя, ты чего не спишь? Лунатик... Будет читать.

К о с т и к — Я не читаю, папа...

Л о г и н о в — Ну, так спи... Второй час...

Отец прошелся по комнате. Сел опять на стул. Курит.

Л о г и н о в — Костя... А Костя...

Нет ответа.

Л о г и н о в — Костя, ты спишь?

К о с т и к — Конечно, сплю, папа...

Л о г и н о в — Подожди минутку, не спи...

Отец встает со стола, идет к костиному дивану.

— Костя, как пишется «Виссарионович», — через одно «с» или через два...

К о с т и к — Через два.

Проходная контора завода. У двери небезызвестный Павлушка.

Из конторы на территорию завода идет Петров.

Павлушка кладет руку на перекладину.

— Ваш пропуск...

П е т р о в — Я — Петров...

П а в л у ш а — А хоть и Петров, а пред'явите.

Петров хочет пройти силой, но Павлушка не пускает.

— Не налетайте...

Тогда Петров достает пропуск, Павлушка смотрит на лицо Петрова, на пропуск, и передает трем лицам, одетым в форму НКВД. Те подходят к Петрову.

П е р в ы й в о е н н ы й — Вы арестованы... Пожалуйста (протягивает ордер).

Петров прочел, смертельно побледнел и затрясся.

— Простите, это ошибка... Не может быть!

В о е н н ы й — Пешком или машину вызывать?

П е т р о в — Машину...

Двор завода. Петров и военные садятся в машину и уезжают, обдав пылью Кирилловского, который стоит у стенки цеха, пристально смотря вслед машине, и насвистывает сквозь зубы свою песенку:

«Нас утро встречает прохладой...»

Дворницкая. Входит Костик. Дворник обертывается к нему, собираясь на работу. В руках у него метла и совок для мусора.

К о с т и к — А Расторгуев где?

Д в о р н и к — Должно, скоро придет... Посидите, а я пойду...

Он пододвигает Костику табуретку. Костик внимательно осматривает комнату и садится. Дворник уходит, крестясь, и захлопывает дверь на французский замок, говоря Костику:

— В случае не дождетесь, хлопните дверью.

Кирилловский идет через двор завода, поднимается на лестницу стройки. Он подходит к Конюсу, вынимает складной метр из кармана, как делают плотники, что-то отмеряет, показывая Конюсу, но слова его не соответствуют жестам.

К и р и л л о в с к и й — Петрова взяли... Теперь пора действовать...

К о н ю с — Наконец!.. Надо торопиться, пока нас не раскрыли... Уф, жарко будет... жарко...

К и р и л л о в с к и й — Я принесу вам обещанное сюда же. Действуйте решительно, наверняка. В рабочее время, когда много людей в цехе...

Насвистывая, идет Кирилловский по заводскому двору. Распахивается дверь дворницкой, отпертая снаружи французским ключом. Появляется Кирилловский. Он запирает дверь и, очутившись наедине, сразу меняется. Он срывает с себя надоевшую тигровую кепку, бросает на стол коробку с махоркой, начинает насвистывать арию из «Травиаты». Он наедине с самим собой. Он может вернуть себе свои жесты, свою походку, даже попробовать свой голос. Костик сразу заметил Кирилловского. И сразу увидел, что он другой... и испугался своей мысли. Одно незаметное движение, и Костик невидим для Кирилловского. Он за пологом дворницкой постели. Глаза Костика впились в Кирилловского. Он сдерживает дыхание, точно боясь, что оно будет услышано. Кирилловский, думая, что он один, подходит к зеркалу, засиженному мухами, смотрит на свое лицо, корчит для чего-то рожу, подымает прядь волос — любуется своим лбом. Следит Костик. Кирилловский занавешивает окно занавеской. Продолжая насвистывать «Травиату», он начинает легонько притоптывать по полу и, наконец, останавливается, заметив изменение звука. Смотрит Костик. Ему делается страшно. Кирилловский берет колун, приподнимает доску и из-под пола достает спрятанные когда-то вещи. Появляется пакет, затем компас. Вдруг шорох. Кирилловский молниеносно захлопывает доску.

— Кто?!

Из-за полога выходит заспанный Костик.

К о с т и к — Я, оказывается, вздремнул. Ждал, ждал тебя и задал храповицкого... Ты что? Только что зашел?

К и р и л л о в с к и й — Только что, Константин, свет Петрович... Поем — и сразу в завод... Время уже — четвертый час.

К о с т и к — Я насчет твоей просьбы с отцом говорил. Хотел тебя в ученики пристроить по сборке... но...

Испытующий взгляд Кирилловского. Костик, продолжая эту игру:

— Но отец не может... Он сам уволен с завода... Ты ведь знаешь...

Костик делает движение к двери.

— Вот и все... Собирайся... Я мешать тебе не буду...

Кирилловский изучает Костю, но лицо Кости спокойно. Твердо. И не прочесть на нем ничего.

К и р и л л о в с к и й — Да... жалко... А вы куда торопитесь? Редко заходите и уже торопитесь...

К о с т и к — Тороплюсь я... как тебе сказать... на свидание с милой тороплюсь... Опоздание недопустимо... (Смеется.) Сам понимаешь...

Смеется и Кирилловский.

«Выйду... выйду я в рожь высокую»... Ну вот, выпьем чаю и пойдете...

Наливает кипятку в стаканы, ставит сахар. Костик идет к двери. Кирилловский настигает его.

— Нет уж... Не отпущу я вас так. Гостеприимство велит. Скажут, учителю своему чаю пожалел... (Пауза.) А насчет папаши — все утрясется... Тут горевать нечего... Правда—она всегда правда.

Кирилловский подчеркнуто спокойно стал одеваться, собираясь на завод.

Кирилловский — Все образуется... Поступите вы в университет, будете на капитана учиться...

Он натягивает сапоги и стелет жалкое свое ложе.

Кирилловский — ...Будете по морям ходить под красным флагом... «Ты моряк, красивый сам собою»...

Костик смотрит, не отрываясь, на действия Кирилловского. Кирилловский расчесывает пятерней свалявшиеся волосы, глядясь в осколок зеркала. Но в зеркале виден Костик, и к нему прикован взгляд Кирилловского.

Кирилловский — Женитесь на барышне... на вашей... и дети у вас пойдут пионеры... герои...

Костик — Ты мне про барышню напомнил... Я иду... До свиданья.

Костик быстро, почти бегом пошел к двери, но Кирилловский настиг его одним прыжком и рванул к себе. Костик падает и катится по ступенькам дворницкой, но в тот же момент крепкие его руки впиваются в сапоги Кирилловского и тянут их к себе.

Костик — Ты... лгун... Ты... все врешь... Ты... Иуда...

Костик бросается к двери, но Кирилловский зажал его между дверей и притянул к себе. Они борются у дверей. Кирилловский еще раз бьет его, холодно и спокойно, складывая кисть, как учит «джиу джитцу».

— Мама... — кричит Костик. — Мамочка...

Но это не крик трусливого мальчика, это крик о помощи, крик, в котором чувствуется сила и решимость. Костик падает и поднимается с грязного пола, шатаясь, и вновь падает и вновь поднимается...

Костик — Ты... ты... гадость... Ты все выдумал про Васю... Ты... Ты... Я все видел...

И он бросается как кошка на горло Кирилловского и бьет его остервенело по голове и ребрам изо всех своих молодых и свежих сил. Кирилловский пятится. Он ослеплен. Он бежит к перегородке вместе с ношей и бьет этой живой ношей в стену как тараном. И перегородка гнется под сильными ударами, страшными потому, что страшен звук ударов тела и головы о доски.

— Алешка-а-а-а!.. — кричит Костик. — Алешка-а-а!..

Двор. Открывается окно квартиры Логиновых. Выглядывает мать Костика и, как еще в детстве, по заведенному обычаю, кричит на весь двор:

— Костю-у-у!.. Костенька... иди обедать... Суп на столе...

Не получив ответа, закрывает окно.

Сильным ударом Кирилловский отбрасывает Костика, и тот падает на пол, у доски, которую вскрыл Кирилловский. Костику этого только и надо. Отчаянный рывок Кирилловского, но уже поздно. В руках Костика маузер Кирилловского.

Костик — Гад! Руки вверх...

Кирилловский медленно поднимает руки.

Кирилловский — Кончено... Амба...

Он, тяжело дыша, опускается на табуретку.

Кирилловский — Тьфу... Кто взял?.. Сопляк, извините за выражение.

Костик — Идите... и без фокусов, а то...

Кирилловский — Можно одно слово... просьбу... Слабого к сильному...

Костик — Вперед, без разговоров...

Кирилловский — Нехорошо, молодой человек, быть жестоким к лежачему. У вас есть мама и у меня... Есть старая мама и сестра Люда... И я плачу... (Оправившись.) В конце концов я не прошу многого... Я прошу дать мне последний раз свернуть папироску из вашей русской махорки...

Костик — Сверните...

Кирилловский — Спасибо за великодушие...

Он берет со стола коробку с махоркой, сворачивает папироску. Костик, сжав маузер в руке, следит за ним. И вдруг раньше, чем Костик успел опомниться, Кирилловский резким, как кинжальный удар, движением швыряет махорку в лицо Костику. Ослепленный Костик:

— Ах, дурак я, дурак... я... Алешка-а!..

и выстрелы в стены по невидимой цели. Но Кирилловский уже открыл дверь, выбежал из дворницкой, заперев снаружи дверь. Он быстро бежит по двору к воротам. Арка ворот. Идет колонна каких-то рабочих с оркестром и знаменами. Кирилловский перебегает на другую сторону улицы, и, когда колонна прошла, его уже нет. Он растворился в ней. Шатаясь, собирая последние силы, Костик бежит по лестнице домой. Вот он входит в квартиру, идет к телефону. В столовой накрытый стол. Дымится на столе суп. Костик у телефона. Снимает трубку. Но голова его тяжелеет, он падает на стол и смолкает. Входит мать.

— Обязательно дождется, пока все холодное...

Она видит сына и бросается к нему.

— Что с тобой, Костенька? Что тебе?

— Мама, — говорит Костик тихо-тихо, пересохшими губами. — Ни о чем не спрашивай!.. Мама, соедини меня с НКВД... и скорее, если ты любишь меня...

Он теряет сознание. Мать берет трубку. От волнения у нее трясутся руки, платок сполз с седой головы.

— Барышня... дайте мне... дайте мне... Господи, забыла... Дайте мне... Костенька... Дайте мне это... кто уничтожает врагов и иродов... которые против нашей революции... Поняли?

Туман. Свинцовая вода. Слышен тихий лепет мотора. Как видение медленно проходит силуэт пограничного катера. Алексей приник к биноклю. Как изваяние застыли пулеметчики и артиллеристы, поблескивая черной клеенкой своих плащей. Так же темно и туманно у берега. Песок. Свинцовый прибой сонно набегает на берег и, шипя, откатывается. Наперерыв, прямо к рыбацкой лодке, крадется тень. Это даже не тень человека, а тень змеи, извивающейся на брюхе. Тень сталкивает лодку. Неожиданно забилась мелкая дробь подвесного мотора. И звуки, и человек, и лодка растаяли в тумане. Туман. Море. Приближается звук мотора и затихает. Алексей приник к биноклю. Вслушивается и всматривается в туманную мглу...

Алексей — С левого борта звук мотора. Прибавить обороты.

Мотор катера начинает биться сильнее. Сквозь туман проносится катер, разбивая сердитую пену волн. Приближается смутный силуэт рыбацкой лодки. Сквозь мглу тускло вспыхивает только выхлоп мотора. Алексей командует силуэту:

— Глушить мотор! Отдать причал!

Молчит силуэт, продолжая уходить по волнам. Алексей командует:

— Увеличить обороты, приблизиться левым бортом...

И силуэту:

— Еще раз повторяю: глушите мотор!

И, вместо ответа, черный силуэт говорит сиплым, задыхающимся от злобы голосом:

— Ешь, сучий сын... Мужицкая морда... Варвар...

Короткая очередь из автоматического револьвера. Алексей хватается руками за живот, на секунду прижимается горящим лицом к сырой стали орудия.

Алексей — Огонь по мотору... Целиться на выхлоп... Взять нарушителя живым...

Катер открывает огонь. Видно, как свинцовая вода закипела от пуль. Мотор задохнулся и стих. Силуэт качается на мертвой зыби.

Катер Алексея. Алексей бледен. Он сжимает рану, но продолжает вести облаву. Собрав силы, командует:

— Сопротивление бесполезно... Сдавайтесь... или будете уничтожены...

Силуэт отвечает:

— На, возьми, падаль... Труп мой возьми...

Раздается выстрел, и что-то грузно рушится на дно лодки.

Одна качается на волнах лодка. Катер подходит вплотную. Неожиданно силуэт оглашается руганью и смехом:

— Чорта с два... Жизнь — сказка... Гроб — коляска, спокойна — не тряска, садись да катись...

И вновь выстрел за выстрелом. Короткая борьба. Алексей мочит лицо соленой водой, чтобы не потерять сознание. К нему подводят мокрого человека. В тумане виден только силуэт. Алексей подносит к лицу человека электрический фонарь. Лицо, освещенное фонарем. Лицо Кирилловского. Он без шапки. Откинутые назад волосы обнажают высокий лоб. На Алексея смотрят спокойные и немигающие глаза зверя.

Алексей — Расторгуев?..

Кирилловский — Нет, Кирилловский...

Алексей. На лице его боль. Он почти теряет сознание. Досада и злоба в его воспаленных глазах.

Алексей — Обыщите его!

Кирилловского обыскивают. Из-за пазухи достают клеенчатый мешок. В нем чертежи.

Алексей — В каюту!

Кирилловского ведут в каюту. Алексей идет вдоль борта к входу в каюту, но не доходит и падает на мокрую сталь перил, затем на палубу. Его бережно берут на руки краснофлотцы и медленно несут в каюту. Совсем рядом, прямо за бортом, видны в тумане огни города Ленина. Проплывает белеющая в тумане запоздалая яхта с веселой компанией. Алексей, наклоняясь к лицу краснофлотца:

— Ну, мое плавание окончено. Похороните меня рядом с братом Васей... А за этим (жест на каюту) смотрите, чтобы не ушел...

Грохот мчащегося дачного поезда. Поезд проносится и, сверкая освещенными закатом окнами, идет рядом с камерой. Видны люди, облепившие вагоны, все в белом, с цветами, загорелые, радостные. Грохочут вагоны. Песня:

Провожала...
Да ручку жала...

Опять вагоны. Другая песня:

...Сирень цветет...
Не плачь — придет...

Вот последний вагон состава. Это товарный вагон с открытыми дверками. В вагоне — гроб. В изголовье факелы, хвоя. Стоит почетный караул.

Тамбур вагона. Качка. Сквозной ветер. Громкий стук колес и лязг буферов. Все качается и швыряет из стороны в сторону Костика и Катю. Костик и Катя. Лицо Костика мокро от слез.

— Катя... Я не могу... Я не могу... Слышишь, Катя... Я тебе клянусь...

Они вдвоем.

Костик — Я клянусь тебе. У нас не должно быть тайн. Алешкиным именем клянусь. Я завтра же напишу... Я пойду в армию... Поеду на границу... Я буду там, пока ни одного гада не останется в мире... Слышишь, Катя? Как ты думаешь, примут меня?

Катя — Примут...

Костик — Я поеду в Москву к наркому и скажу: «Товарищ нарком, был у меня брат Алексей. Он был хороший, смелый. И вот убили гады моего брата Алешу...»

Костик закрывает глаза руками.

Катя — Ну, будет... будет... Костенька... Ну, не надо... Милый мой... Ты же большевик... ты же сам говорил, что большевики не плачут. Она поднимается на носки, обхватывает костину шею и здесь же, в грохоте и лязге, целует Костика в самые губы. И конца поцелуя мы уже не видим, потому что мы видим только мчащийся поезд, слышим задорные песни и бешеную четкость колес...

Все сотрясается от мощного орудийного залпа. Огромная береговая пушка, прямо чудовище. Она еще слегка дымится после выстрела. Еще залп. Мы видим несколько огромных пушек, смотрящих стволами в море. Людей почти не видно. Вдали, слева, под стволами пушек, Ленинград, мерцающий в осеннем тумане. Наблюдательный пункт. Группа военных. Сигнальщик, телефоны, связист на мотоцикле. Среди них знакомый нам полковник. Рядом с ним старик Логинов. Все с биноклями.

Полковник — Вы Сергея Мироныча лично знали?

Логинов — Знал, как не знать, и покойный Алеша тоже его знал.

Залп. Далекий звук разрыва. Все припали к биноклям. Старик нервничает.

Полковник — Как в аптеке... Видали?

Логинов — Эх, поглядел бы Сергей Мироныч, может, порадовался бы.

Залп.

— Наверняка порадовался бы. (Поднимает бинокль). Как в аптеке...

Залп за залпом.

Надпись:

А ВЕЧЕРОМ ТОГО ЖЕ ДНЯ СТАРИК ЛОГИНОВ ЕХАЛ В МОСКВУ ПРЕДСТАВЛЯТЬ СЫНА НАРКОМУ.

Костик и отец на площадке вагона. Костик взволнован. Он вытаскивает портсигар и закуривает, угощая отца. Пыхтит паровоз. Слышится вокзальная сутолока. Окрики носильщиков. Перед вагоном толпа, человек пятьдесят. Многие из знакомых нам друзей уже в военной форме. Мать Кости, Митрофан Иванович под зонтиком, Катя с букетиком цветов. Моросит дождь.

Костик — Ну что же вы молчите?

Из толпы — Все сказано... Теперь ты скажи...

Костик — Речей я говорить не буду...

Мать — Паспорт не забыл? Билеты же не потеряй...

Костик — Давайте лучше споем на дорогу.

И все начинают петь, и на лице улыбающейся матери появляются слезы. Костик ищет глазами Катю. Нашел. Стоит Катя с букетиком и внимательно, не отрываясь, смотрит на Костика. Костик поднес пальцы к губам и послал ей воздушный поцелуй, но... все приняли это на свой счет и послали пятьдесят ответных поцелуев. Костик слегка разочарован. Костик украдкой отходит от окна и теряется в глубине вагона. Поющая толпа проезжающих. Сзади всех Катя. Она печальна, что Костик ушел. Она смотрит на часы. Стрелка часов дернулась. Осталось пять минут. И толпа сзади. Подходит Костик. Никто его не замечает. Он дотрагивается до катиного плеча. Он тащит ее из толпы, в то время как все ищут его глазами в окне вагона. Вот они бегут мимо снующих носильщиков куда-то в пустой и скрытый от толпы уголок. Какие-то ящики, бидоны на тележках, клетки с птицей, бочки... Идет мелкий дождь. Они останавливаются под дождем. Еле-еле доносятся песня, шум вокзала и тяжелое дыхание паровоза.

Костик — Ну вот...

Катя — Да...

Молчат. Слезы наворачиваются на глаза и начинают течь по щекам. Катя поднимает голову вверх, подставляет лицо под дождь.

Костик — Смотри, ты плачешь?

Катя (сквозь слезы). — Да нет же... это дождь... Помнишь, когда мы познакомились, был тоже дождь...

Костик — И ты промокла...

Катя — И ты положил мне лягушку на шею...

Костик — И я... ненавидел тебя... и щелкал по носу...

Они молчат. Льет дождь. Толпа провожающих. Кто-то спрашивает:

— Куда же он делся?

Отец в окне жестом дает понять: мало ли, куда человеку нужно... Катя и Костик стоят, молчат... И вдруг необычайно резкий и пронзительный свисток главного кондуктора. И от нервного напряжения и оттого, что каждый порознь об этом думал, они как по команде бросаются на шею друг другу. Надо торопиться. И Костя, не выпуская катиных рук, говорит ей прямо в лицо, быстро, чтобы успеть все сказать:

— Ну вот... не плачь... Я тебя люблю... Я без тебя не могу жить... честное слово... Я не шучу... Ты моя родная, моя хорошая... Я стану настоящим парнем... Я буду смелым... И на войне буду смелым... и на границе... честное слово...

В этот момент неслышно тронулась стенка, отделявшая Костика и Катю от провожающих. Носильщики отвезли тележки с птицей, электрическая тележка уволокла бидоны и бочки, и теперь они остались на виду у всего перрона и у провожающих. Но это не смутило их. У всех на виду, в тишине, потому что от неожиданности смолкла песня, говорит Катя:

— Я знала, я чувствовала... Ты не сердишься на меня? Нет? Я уже не «Катафалк», не трусиха? Нет?...

Костик — Нет, ты настоящая, ты моя... до самой смерти...

Провожающие заволновались:

— Скорей, Костя... Опоздаешь...

Костик — Вот хочешь, возьми на память... (Он роется в карманах. Нет ничего подходящего для подарка).

Свисток. Чаще задышал паровоз. Костик срывает с себя кепку, отдает Кате, быстро обнимая ее. Свисток. Они мчатся. Костик легко берет Катю на руки и несет ее через пути. Вагоны уже тронулись. Костик вскочил на ходу. Отец шлепнул его, как в детстве, пониже спины.

Логинов — Хочешь к наркому без ног явиться...

Костик — Ничего, как-нибудь...

Машет рукой. Толпа бежит за вагоном все быстрее и быстрее. Митрофан Иванович остался один на пустом, мокром перроне. Меньше бегущих. Многие отстали. Бегут Катя, ближайшие друзья. Уже все отстали. Только одна Катя бежит. Конец перрона. Она остановилась, машет костиной кепкой. Какие-то знаки делает руками. Еще и еще раз повторяет. Но уже не видно Костика. Он в окне вагона с отцом. Ветер швыряет волосы, щелкает галстуком, причудливо отбрасывает дым папиросы. Поезд несется через тоннели, через огнедышащее депо, мосты, погружается в пар и дым встречных поездов, наконец, за окном возникает огромный город в огнях...

Логинов — А... Костик...

Костик — Будьте покойны...

Логинов — Ты говоришь как большой (хватает Костю за вихры.) Тебе в партию пора, подлец!..

Костик — Я уже большой, папа... Я уже бреюсь, папа... Дай мне рекомендацию... Как мужчина — мужчине! Дашь, папа?

Логинов — Пожалуй что дам... Ты у меня последний сын... Не посрами нашей марки логиновской... А?

Костик — Будьте покойны...

На этих словах рев паровозного гудка и гордое дыхание паровоза, развивающего скорость. В оркестре звучит песня о городе Ленина.

«ПУГАЧЕВ»

Г. ЧАХИРЬЯН

Нет ничего удивительного в том, что исторический фильм в советской кинематографии был в загоне, что долгое время не появлялось картин, показывающих советскому зрителю прошлое его родины. Вредное влияние РАПП, изображавшей работу в области исторического романа почти как проявление враждебной идеологии, сказалось и в кинематографии в период так называемого «агитпропфильма».

Положение резко изменилось лишь в последние годы. Успех выпущенной Ленфильмом первой серии «Петр I» показал, как велик интерес к историческому прошлому у советского зрителя. Сейчас в киностудиях снимается ряд новых исторических кинокартин. Так, в студии Мосфильм идут работы над «Степаном Разиным» и готовятся к постановке два новых исторических фильма: «Суворов» и «Господин Великий Новгород». Украинфильм в Одессе подготавливает к съемке картину «Кастусь Калиновский». Детфильм наметил экранизацию исторического романа Виктора Гюго «92-й год». Наконец, Ленфильм выпустил новый исторический фильм «Пугачев» и продолжает работу над постановкой второй серии «Петра I».

Выбор конкретных исторических лиц и конкретных событий в историческом фильме определяется их значением в историческом процессе или типичностью для данной исторической эпохи.

Центральным образом исторического фильма, имеющего своей задачей прежде всего отображение основных событий той или иной эпохи, не может быть человек, который играл в тот исторический период незначительную роль.

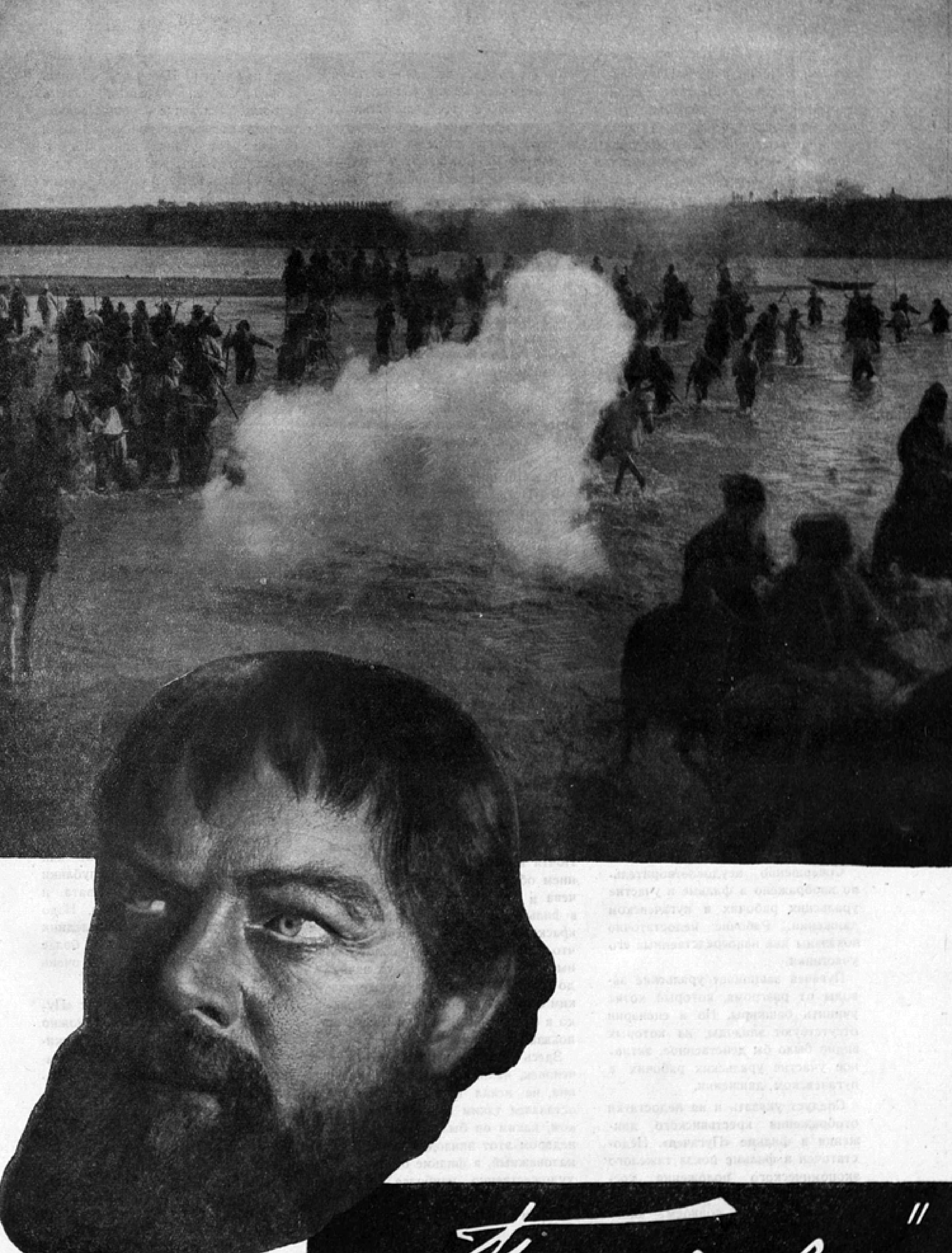
Собственно историческим фильмом можно считать фильм, который стремится средствами искусства воссоздать на экране и об'яснить с возможной художественной правдивостью и убедительностью значительные и характерные для эпохи исторические события, показать во взаимной связи с событиями конкретных, значительных исторических людей — участников этих событий. Поэтому чрезвычайно удачно построение сюжета фильма «Петр I». Историческая концепция сценария и фильма отличается четкостью. Фильм показывает, почему Петр являлся крупным реформатором, основоположником новой России, почему часть дворянства (боярства) противилась реформам Петра и выступала против всех его нововведений, а торговцы и ремесленный люд являлись опорой петровских реформ. В ряде эпизодов в фильме показано, как экономические и политические реформы Петра и его война со Швецией ущемляли интересы боярства и духовенства и почему и как реакционная часть господствующего класса использовала все средства для борьбы с Петром.

Личная жизнь Петра в сценарии неразрывно переплетена с его государственной деятельностью. Вся фабульная линия Екатерины дается вначале на фоне крупного сражения и затем ассамблеи—бытового явления, очень характерного явления для эпохи петровских реформ. Основным достоинством драматургического построения сценария первой серии «Петра I» является то, что авторам удалось ряд сюжетных линий связать в один фабульно-драматургический узел, твердо соблюсти линию единого действия от начала до конца всего фильма. Такое построение сюжета, несмотря на большой временный промежуток, в котором разворачиваются показываемые события, несмотря на широкий их охват в первой серии, дало возможность авторам фильма создать цельное художественное произведение.

Это в значительно меньшей степени удалось автору сценария «Пугачев». Автор не учел, что перед ним была не только задача показа Пугачева как человека и отдельных, имевших место исторических событий. Основная задача сценария и фильма заключалась в отображении в художественной форме условий и причин возникновения крестьянских восстаний в царской России XVIII века, причин, обусловивших начало и разгром восстания Пугачева, определивших роль Пугачева как главаря движения. Задача художника, создающего такой большой исторический фильм на столь ответственную историческую тему, заключалась не столько в отборе фактов крупного исторического значения, не столько в отборе определенных исторических фигур, сыгравших роль в движении, сколько в художественном осмыслении всех этих событий, установлении их правильной взаимосвязи в фильме.

Между тем основной недостаток всей драматургической концепции фильма «Пугачев», обедняющий его идейно и художественно, состоит в том, что ряд событий, имеющих решающее историческое и следовательно сюжетное значение, дан в фильме иллюстративно, вне связи с раскрытием образов тех исторических личностей, которые в них участвовали. Авторам не удалось достаточно полно и глубоко показать многогранный и красочный образ Пугачева, показать, каким образом в процессе крестьянской войны Пугачев из простого есаула превратился не только в крупного военноначальника, но и в политического деятеля, хорошо знавшего, для какой цели он поднял знамя восстания и куда он должен вести за собой движение.

В фильме зрителю предоставляется верить на слово очень многому. Зритель узнает, что яицкие казаки решили поставить во главе движения Пугачева. Между тем, просмотрев всю картину от начала до конца, он не уясняет себе из нее причин, вынудивших яицких казаков, во-первых, восстать против самодержавия и, во-вторых, поставить во главе движения не своего яиц-



„Пугачев"

кого, а донского казака Пугачева. Зритель, покинув кинозал, так и не узнает, к чему, собственно говоря, стремились яицкие казаки, поднимая восстание, чего они достигли и почему в конечном итоге они же его предали.

В результате один из выдающихся образов картины, образ яицкого казака судьи Творогова совершенно не удался ни сценарно, ни актерски. Фигура Творогова трактована как фигура злодея. Все интриги Творогова против Пугачева, против крестьянского движения никак не об'яснены.

Не лишена недостатков и другая линия сценария — линия национально-освободительного движения башкир. В фильме буквально нет ни одного эпизода, показывающего тяжелое экономическое положение и полное политическое бесправие башкир. Между тем наличие таких эпизодов в этом фильме было, конечно, необходимо. Зритель так и не узнает из фильма, изменили ли башкиры движению Пугачева или нет. С одной стороны, показано, как в результате провокации Творогова Салават бросает Пугачева и покидает Казань, с другой стороны, дается надпись, которая говорит о том, что еще долго всадники Салавата по распоряжению Пугачева разрушали города и помещичьи вотчины. Если верить зрительному образу, то башкиры предали движение. Если верить надписи, то вся линия восставших башкир не закончена. Неясно, чем же кончилось башкирское движение, почему Пугачев в наиболее тяжелый для него момент не искал помощи и убежища у Салавата.

Совершенно неудовлетворительно изображено в фильме и участие уральских рабочих в пугачевском движении. Рабочие недостаточно показаны как непосредственные его участники.

Пугачев защищает уральские заводы от разгрома, который хотят учинить башкиры. Но в сценарии отсутствуют эпизоды, из которых видно было бы действенное, активное участие уральских рабочих в пугачевском движении.

Следует указать и на недостатки отображения крестьянского движения в фильме «Пугачев». Недостаточен в фильме показ тяжелого экономического положения крестьян. Первый эпизод — привода крестьян под конвоем — чисто иллюстративен, второй — в тюрьме — страдает излишней натуралистичностью и театральностью и не дает представления о бытовом положении крестьянства. Также совершенно не мотивирован приход к Пугачеву крестьянской армии после бегства его из Казани.

Неумение глубоко раскрыть, об'яснить политические, идейные и экономические причины восстания и его ход, показать их в экономных образах и ситуациях—все это лишает фильм «Пугачев» необходимого большого звучания. Авторам фильма удалось только показать, но не об'яснить причины крестьянского движения и его первоначальные успехи, но им не удалось в отдельных батальных сценах показать, почему в том или ином случае победа склонялась то на сторону Пугачева, то на сторону правительственных войск.

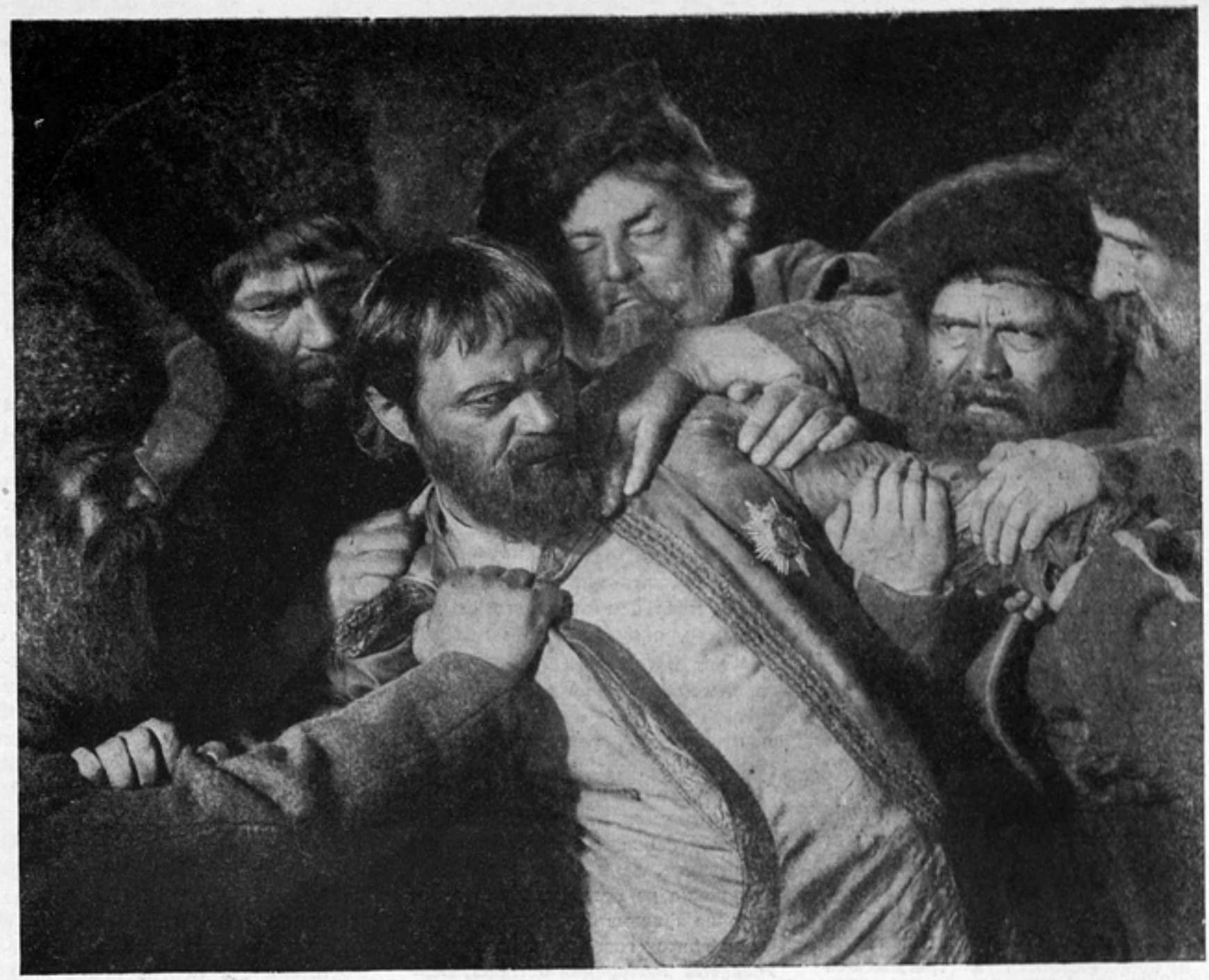
В «Петре I» в самом начале картины показан разгром русских под Нарвой. Но уже в последующих сценах зрителю становится ясным, чем было обусловлено исторически неизбежное поражение под Нарвой. В «Пугачеве» и в этом отношении дело обстоит неблагополучно. Если в самом начале фильма и показано, каково было значение Пугачева и его агитации как «правильного царя для народа», то в дальнейшем зрителю совершенно неясно, почему ему сперва легко удалось овладеть Казанью, которую он потом почти без боя сдал.

Недостатки исторической трактовки фильма, историческая его неполнота об'ясняют и слабость развития основных его образов. Почти ни один образ, за исключением образов Софьи — жены Пугачева и Филимона, не развивается в фильме. Даже Пугачев дан одной краской. Пугачев, несмотря на то, что фильм показывает колоссальный пройденный им путь, от начала до конца остается таким же, каким он был с самого начала. Только в отношениях своих к Софье он показан относительно ярко.

Здесь зритель узнает, что этот человек, находясь во главе движения, не искал ничего для себя и оставался таким же простым казаком, каким он был в молодости. И недаром этот эпизод, сравнительно маловажный, в фильме оказывается художественно наиболее выразительным. Этот эпизод позволяет авторам фильма разработать все же не образ Пугачева, а лишь образ Софьи, показать, как в скромной казачке общественное начало побеждает личное. Софья решает для успеха движения отказаться от счастья, от мужа, превратившегося из простого казака в мужицкого царя. Из второстепенного этот эпизод превратился в основной только потому, что в фильме не было других сцен, которые показали бы, как Пугачев сумел найти в себе силы для того, чтобы стать вождем народного движения, полководцем и политиком. Но в историческом фильме, каким является «Пугачев», его центральные образы, значительные исторические фигуры, должны раскрываться в основном не на бытовых взаимоотношениях, а на крупных исторических событиях.

Если так обстоит дело с центральным образом фильма, то совершенно неудивительно, что все основные образы, как Творогов, Волоцкий, Салават, Гика, Устинья, сделаны также одной краской. Если в картине одни роли удались несколько лучше, чем другие, то это только является результатом большой работы актеров. Так, заслуженный артист К. В. Скоробогатов в роли Пугачева, артистка Е. Б. Корягина в роли Софьи — жены Пугачева, артистка Е. А. Масалева в роли Прасковьи и отчасти артист М. С. Павликов в роли Филимона сделали многое для того, чтобы углубить свои роли. Напротив, заслуженный артист республики Милютин, несмотря на интересный сценарный замысел роли, не нашел ее разрешения и играет Волоцкого очень однообразно, так же как заслуженный артист республики К. М. Мухтудинов — Салавата и В. Я. Усиенко — Творогова. Надо сказать, что положение последних двух было значительно более трудным. Сценарий дал им очень бедный материал их ролей.

Выпуск такого фильма, как «Пугачев», еще года два назад можно было бы расценивать как положительное явление. Сейчас, после значительных достижений нашей кинематографии в работе над исторической тематикой, после выпуска тем же Ленфильмом первой серии «Петра I», картины, правильно намечающей пути развития советского исторического фильма, о Пугачеве нельзя говорить как о новом успехе в развитии исторического жанра.



«ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Быков. Оператор А. Назаров. Ленфильм. На фото засл. арт. К. Скоробогатов в роли Пугачева.

КРАСИВЫЙ МИР

О фильме «Колыбельная»

Н. ОТТЕН

В Петрограде в годы гражданской войны работали лишь немногие из старых кинематографов. В те недолгие часы, когда город освещался электричеством, в одном из самых больших кинотеатров из месяца в месяц демонстрировался фильм Гриффитса «Нетерпимость». В течение трех часов златоволосая Лилиан Гиш в тоске качала люльку с ребенком, а вокруг нее развертывались жестокие битвы религиозной и расовой нетерпимости, погибали люди, города и народы. Прекрасная мать оставалась безучастной к подчеркнутой автором бессмыслице истребления. Она будто оплакивала судьбу ребенка. Актриса была поразительно красива, и эта красота контрастировала с миром уродливых дел, о котором повествовал Гриффитс. Грустное безучастие матери как будто подчеркивало святость материнства, его изолированность и непричастность к трагическим столкновениям людей.

Эта мать и ее ребенок казались странными в обстановке гражданской войны, но запомнились надолго. В них замечательно завершилась традиция грустного и торжественного, почтенного и беспомощного, чтимого и обреченного материнства. Сделанный средствами немого кино фильм Гриффитса молчал, но колыбельная, которую беззвучно напевала Лилиан Гиш, качая люльку ребенка, казалось, была полна предчувствий о тяжелом, безысходном будущем ребенка, мало чем отличного от настоящего, окружающего мать.

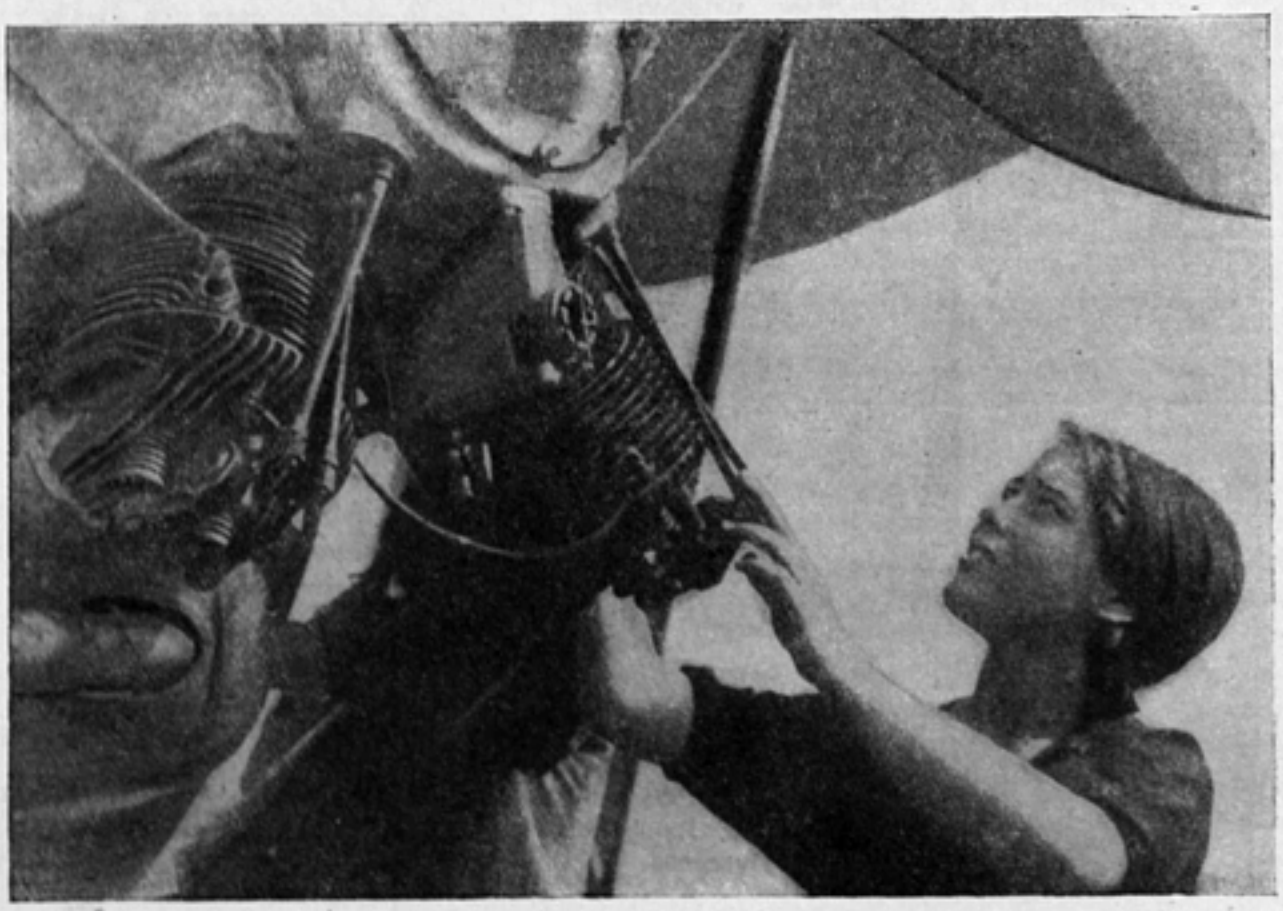
И вот новая колыбельная песнь перенесена на экран в дни двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции советским мастером Дзигой Вертовым. Снова молодая и прекрасная мать на протяжении всего фильма укачивает ребенка. Но содержание ее песни иное, да и сама мать никак не похожа на безропотную страдалицу из фильма Гриффитса.

Гриффитс говорил о тупом и кровавом повторении истории, Вертов показывает невиданный исторический поворот, новую страницу истории человечества. И фильмы Гриффитса и Вертова — разные. Их не нужно сравнивать, хотя они и спорят идейно.

Мы восхищаемся красотой подвига Чапаева, мы преклоняемся перед беспредельной преданностью делу партии и рабочего класса моряков Кронштадта, мы любуемся новыми социалистическими городами, нашими детьми, делами и днями стахановцев, но все это предстает перед нами в некоей очередности, а между тем все это давно приобрело единство, имя которому запечатленный в Сталинской Конституции социализм. Мы давно живем в прекрасном мире, среди красивых людей, вещей и отношений, где не везде еще за снятыми лесами стройки предстает перед нами общая перспектива.

Вертов прежде всего поэт этого красивого мира. Мы не будем переоценивать его творческого роста и ценности его новой работы — в ней еще изрядное количество недостатков. Но Вертов сумел передать на экране новую красоту нашей действительности.

Вертов не ищет красоты, а поэтому и не впадает в красивость.



«КОЛЫБЕЛЬНАЯ». Авторы-режиссеры Д. Вертов и Е. Свилова.

«КОЛЫБЕЛЬНАЯ». Авторы-режиссеры Д. Вертов и Е. Свилова.

Вряд ли поиски красоты вставали перед автором как самостоятельная творческая задача. Но решая другие задачи, он показал тот мир, который видел. Он показал наш — красивый, здоровый, счастливый мир.

Наши мастера слишком редко радуют нас новыми фильмами. Поэтому часто кажется, что от картины к картине художник стал совершенно иным, на себя не похожим. А между тем об'яснение этому оказывается в том, что значительный этап творческой биографии мастера не дошел до экрана. Вертов также слишком редко делает фильмы. От «Трех песен о Ленине» до «Колыбельной» прошло около трех лет. Но развитие этого художника протекает ровно и прямолинейно. Он мало (даже слишком мало) от чего отказался, но далеко еще не всего, что нужно, достиг.

В советской «Колыбельной» матери предстают перед нами активными строителями жизни. Их счастье не только в ликующей природе, не только в здоровье, не только в достатке, — их счастье в том, что они спокойно, уверенно и ответственно строят страну социализма.

Лилиан Гиш качала колыбель, безучастная к бурям, развертывающимся вокруг нее. Героини советской «Колыбельной» ведут комбайны и самолеты, правят станками и предприятиями, учатся и веселятся. И в спокойном рассказе колхозницы-парашютистки и в патетической речи женщины с трибуны Кремлевского дворца звучит одна и та же интонация спокойствия, уверенности в своих силах, благодарности великому Сталину.

Красивые девушки, прекрасные дети, внутренняя свобода героев, их легкая и смелая активность, расцветающая природа, отличные города — вот что составляет наглядную и ощутимую красоту раскрываемого Вертовым мира.

Вертов отлично слышит музыку, и ею проникнут изобразительный кадр гибкий, поэтичный, музыкальный. Вертов и Свилова — замечательные мастера монтажа, по-настоящему образного и насыщенного. Режиссеры выросли, и их монтаж стал более плавным и спокойным, чем был. Но зрелость этих художников еще не настала. Они еще не знают чувства меры. В фильме еще слишком много стремительных переходов, слишком много лишнего. И поэтому зрителю подчас трудно смотреть фильм. Вложив в картину слишком много материала, авторы затруднили восприятие своего произведения. Усложнив монтаж, они сделали свой выразительный язык трудным. А между тем Вертов и Свилова могли бы говорить киноязыком таким же, как и сейчас, богатым и своеобразным и вместе с тем куда более простым и ясным, понятным миллионам.

Могут говорить, но не говорят. Почему? Прежде всего потому, что они не отказались от многих иллюзорных представлений и давно уже мертвых понятий. И первое из них — документализм.

Вертов никогда не снимал жизнь «такой, какая она есть», хотя всегда и утверждал, что именно такая с'емка — основа его творческого метода. На самом деле, он всегда искал подхода к действительности средствами искусства, он изменял увиденное им системой сложных ракурсов, ассоциациями, новыми опосредствованиями, монтажем. Действительность представала не сама по себе, как это полагал Вертов, а куски, отснятые им, начинали новое художественное бытие, решая задачи, поставленные автором перед фильмом.

Вертов никогда не хотел признаваться в этом. Он снимал для своих фильмов специально и требовал признания заснятого документа. По существу же если заснятое и было документом, то было документом искусства, то есть художественно, творчески истолкованной действительности.

Отсюда возникали и особые свойства монтажа и особая композиция фильмов Вертова. В свое время эта композиция была сугубо декларативна, а поэтому и вся работа выглядела формалистически.

«Колыбельная» сделана уже признанным мастером, которому не приходится бороться за существо-

«КОЛЫБЕЛЬНАЯ». Авторы-режиссеры Д. Вертов и Е. Свилова.

вание, поэтому и манера работы стала спокойнее, уровновешеннее.

Именно поэтому «Колыбельная»— первая из картин Вертова, которая подчеркивает поэтическую сущность его работ. Песенный переход образа в образ, поэтическое развитие монтажной фразы в целом фильме, замена логической ассоциации образа является для этого наиболее характерным.

Но здесь чрезвычайно ощутимо различие между специально заснятыми Вертовым кусками и использованными им подлинными кинодокументами. Выясняется, что кадр, специально заснятый автором, живет в фильме органически, тогда как кадр документальный, как бы он ни подходил по содержанию, выпадает из манеры автора и по построению, и по освещению, и в значительной мере по настроению.

Здесь мы подходим к основной причине, усложняющей выразительный язык автора. При великолепном видении красоты социалистического мира авторы до сих пор в известной мере упрощенно осмысливают в своей работе материал так хорошо увиденной ими действительности. Отсюда возникает прямолинейность ассоциаций, порой потеря чувства меры. Оборонная мощь нашей страны показана в фильме в основном парадами, тогда как мощь страны социализма может быть передана значительно разнообразнее и полнее при меньшем метраже. В этом примере ясно, что, не осмысливая глубоко виденное для доказательства мощи страны, авторы фильма привлекали материал, лежащий главным образом непосредственно на поверхности.

И все же советская «Колыбельная» пришла на экраны в дни 20-летия Великой Октябрьской социалистической революции хорошей песней о красивом мире, в котором мы живем, — о мире социализма.

«ДУМА ПРО КОЗАКА ГОЛОТУ»

А. ГРИНБЛАТ

В своих играх дети откликаются на все события нашей действительности. Они то подобно Чкалову «летят» через Северный полюс в Америку, то «живут» в папанинской палатке на дрейфующей льдине.

Гражданская война знает десятки тысяч гороев, из которых каждый достоин стать образцом для ребенка.

Многие из этих героев уже были показаны на экране, хотя далеко не всегда их образы удавалось раскрыть достаточно полно и ярко. И только лишь герои «Чапаева» окончательно покорили сердца и воображение наших ребят.

Достоинство «Думы про козака Голоту» заключается в том, что в фильме есть запоминающиеся образы и что в нем впервые успешно показано участие детей в гражданской войне.

Лучший поэт советской эпохи Владимир Маяковский в одном из своих стихотворений писал:

«Юноше,
обдумывающему житье,
Решающему,
сделать бы жизнь с кого,
Скажу, не задумываясь:
«Делай ее
с товарища Дзержинского».

«С кого делать жизнь». Этот вопрос несомненно волнует наших ребят. Играя в Чапаева, Водопьянова, дети бессознательно пытаются решить этот вопрос. В этом им поможет «Дума про козака Голоту».

«Дума про козака Голоту» учит отваге и геройским поступкам, находчивости и быстроте действия в сложных условиях боевой обстановки, воспитывает у нашей молодежи чувство революционного долга, большевистской бдительности и непримиримой ненависти к врагу.

Слова комиссара, мужественного рыцаря революции: «Если человек не хочет сдаваться в плен, его никакая сила взять не может... вот как жить надо!», — крепко запоминаются.

И юные зрители, унося в своей памяти слова комиссара, вместе с Сашко отвечают ему: «Вот так жить буду!»

Уже сейчас ребятами подхвачена боевая песня (текст В. Лебедева-Кумача, музыка братьев Покрас), с которой отряд Красной армии во главе с комиссаром-орденоносцем идет в конце фильма к новым боям и победам:

«Не скосить нас саблей острой,
Вражьей пулей не убить.
Мы врага встречаем просто:
Били, бьем и будем бить!»

Сценарий «Думы про козака Голоту» написан по повести Арк. Гайдар «РВС». Автору сценария — режиссеру фильма И. Савченко удалось развить и драматургически разработать материал этого произведения.

Если в повести сделан акцент на Сашко и Жигане, то в фильме

«ДУМА ПРО КОЗАКА ГОЛОТУ». Автор-режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Фогельман. Союздетфильм.

центр тяжести правильно перенесен на комиссара, деда, Головеня, Козолупа, Левку.

Очень часто в наших детских фильмах, посвященных гражданской войне, детям приписывают несвойственные им поступки. Такие дети-герои наносят поражения целым отрядам белогвардейцев и часто чуть ли не решают судьбы гражданской войны.

В «Думе про козака Голоту» найдены реальные соотношения между поступками взрослых и детей. Сашко и Жиган — прежде всего обычные советские дети.

Случайно узнав о подготовлявшемся убийстве комиссара, они пытаются предупредить его об этом. Затем помогают раненому комиссару: приносят еду, достают иод, винтовку. И в конце фильма предупреждают отряд Красной армии о грозящей комиссару опасности.

Все эти поступки детей отвечают возможностям их возраста.

До «Думы про козака Голоту» во всех детских картинах обычно существовало несоответствие между мастерством артистов-профессионалов и юных исполнителей. В этом фильме этот недостаток почти полностью преодолен.

Хороши юные исполнители ролей Сашко и Жигана — Костя Тыртов и Леня Шехтман. Их юношеская непосредственность, искренность и молодой задор во многом способствуют успеху фильма у зрителей.

Драматургическое построение фильма несомненно представляет большой интерес. Пожалуй, впервые сделана попытка показа героики эпохи гражданской войны в виде эпического киносказа, но наряду с этим драматургическое разрешение поставленных художником задач очень неровно и далеко не всегда удачно.

Возьмем линию отца Сашко — красноармейца-пулеметчика. О нем не раз упоминается в фильме, но и только. Зритель его не видит, он только слышит о нем. А ведь об отце Сашко говорят как об одном из лучших жителей села Ольховки, где развертываются все события, показанные в фильме.

Досадно, что нельзя его зрительно ощущать. Ведь без труда можно было показать отца Сашко хотя бы в финале картины как бойца отряда Красной армии, спасающего раненого комиссара. Это укрепило бы сюжетную основу картины, придало бы ей большую драматургическую стройность.

Совершенно недостаточно показан комиссар. Из слов польского офицера, организующего покушение на его жизнь, зрители узнают, что комиссар «большой начальник». Но этому приходится верить только на слово, так как никаких его поступков, подтверждающих, что он действительно является «большим начальником», зритель не видит. Это тем более обидно, что образ комиссара должен был олицетворять большевика — сильного, мужественного бойца, до конца выполняющего свой революционный долг.

Поступки комиссара полностью воспринимаются зрителем только на сеновале, когда он отстреливается от белобандитов.

Комиссар в фильме — это пассивная фигура. Это об'ект, а не суб'ект драматургии. В этом большой недостаток драматургического построения фильма «Дума про козака Голоту».

Именно этим и об'ясняется, что актер Насонов, играющий роль комиссара, из-за отсутствия драматургического материала — поступков, конфликтов — дал несколько шаблонный образ.

Целый ряд образов страдает драматургической недоработанностью. Такова, например, мать Сашко. Она только присутствует в фильме, а не органически вплетена в сюжетную канву. Попробуйте ее совсем выкинуть из картины. От этого сюжет фильма почти не изменится.

Чем же об'ясняются все эти досадные недостатки? Они идут оттого, что Савченко не сумел найти правильное соотношение между большим и малым, между первостепенными и второстепенными линиями сюжета. Драматургическая организация материала такова, что не везде основная идея является доминирующей.

Одной из отрицательных особенностей творчества И. Савченко является приверженность к суживанию больших эпопейных вещей в узкие рамки личных психологических переживаний героев картины. Эта боязнь «большого» полотна хотя и в значительно меньшей степени, чем в предыдущих работах Савченко, все-таки сказалась и на «Думе про козака Голоту».

Вспомним хотя бы сцену похорон расстрелянных белобандитами членов ревкома. Акцент здесь дан на психологических переживаниях отдельных людей, а не на движении масс. Или сцена Сашко с Сусликом, когда они сидят на печи и в духе стихов Блока рассуждают о том, как воет ветер.

Слишком много в картине дано «психологических» эпизодов, и поэтому неправильным оказалось соотношение в показе личного и общественного, нет различия между большим и малым.

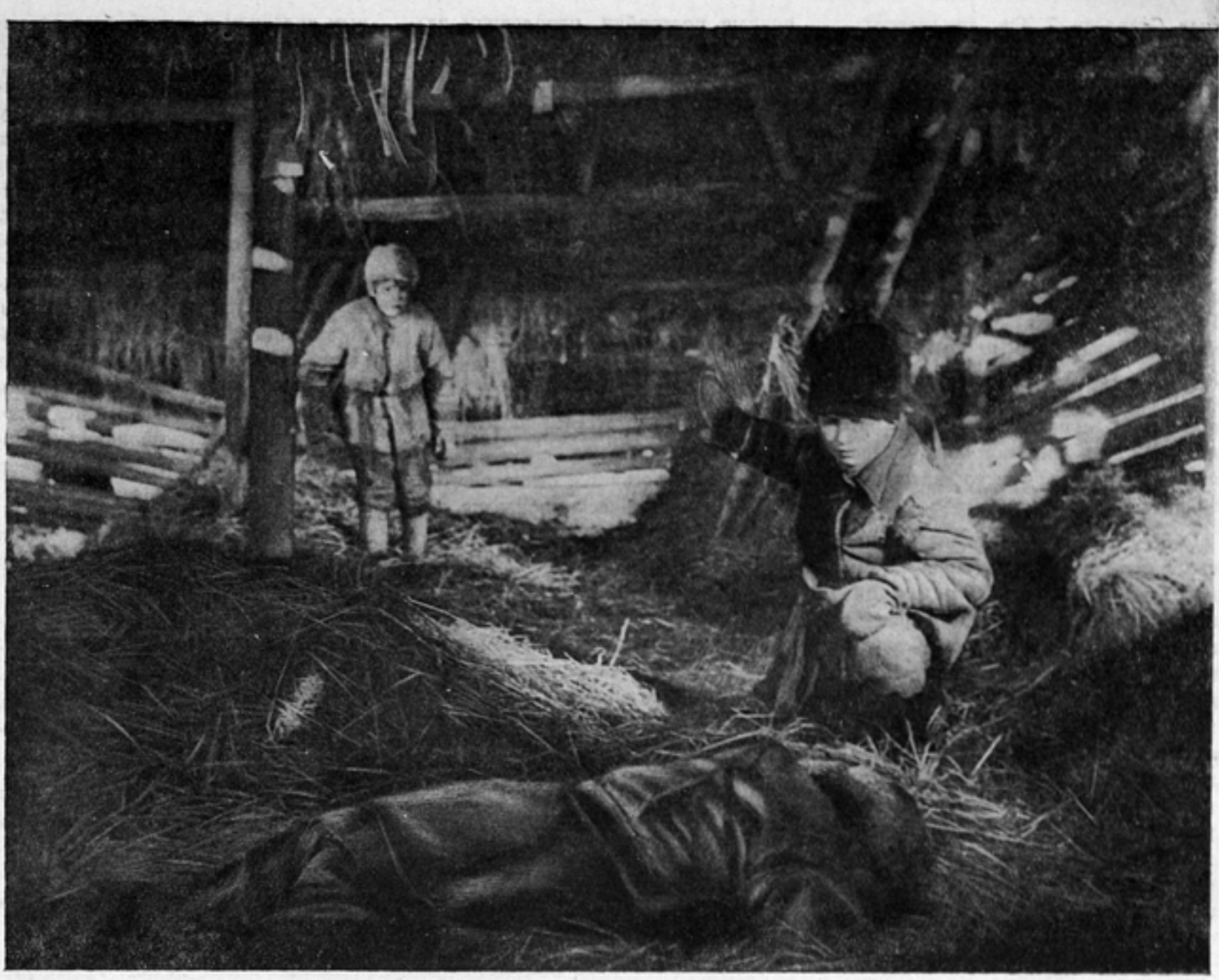
Ни в коей мере нельзя упрекнуть автора картины в неправдоподобности сюжетных положений. Но зачастую эти положения недостаточно мотивированы. Непонятно, каким образом мог Головень скрыться на глазах всего отряда, почему, например, Сашко и Жиган пытаются предупредить об опасности комиссара. Недостаточно показана сцена спасения комиссара. Остается непонятным, какими мотивами руководствовался комиссар, когда выдал свое присутствие белогвардейцам в тот момент, когда Головень хотел поджечь хату деда. Не оправдан переход в конце фильма от зимы к лету.

Несмотря на это, образы фильма «Дума про козака Голоту» полнокровны и запоминаемы. Это следствие правдивой, искренней подачи материала, которая очень выгодно отличает фильм Савченко от целого ряда детских картин.

Очень интересно вплетена в сюжетную ткань фильма песня — дума про козака Голоту, записанная по напеву колхозника Грицько Максимовича Облыченко. Эта песня выражает центральную мысль всего произведения. Прекрасно исполняет роль деда заслуженный артист республики Соколов. Он создал новый, обаятельный образ, правдиво трактующий мудрого народного поэта с несгибаемой открытой душой, напоминающего чем-то образ недавно скончавшегося прославленного ашуга — Гомера наших дней Сулеймана Стальского.

Отдельно следует остановиться на том, как показаны в фильме враги. Тут нужно бросить серьезный упрек режиссеру. Необходимо было более четко показать зверства кулачества, продававшего интервентам украинскую землю, нужна была большая определенность образов Козолупа, Левки, Головеня.

Как же, например, показан атаман Козолуп, которого играет ар-



«ДУМА ПРО КОЗАКА ГОЛОТУ»

Автор-режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Фогельман. Союздетфильм.

тист Старостин? Он дан несколько гротесково, с большой шаржировкой. Козолуп дан незлобиво. Этот образ недостаточно показывает звероподобное нутро украинского кулачества, помогавшего немецким и польским захватчикам залить украинскую землю кровью трудового народа.

Хорошо играет роль попадьи заслуженная артистка республики Раневская. Но опять-таки образ попадьи она дала в комедийном разрезе. Кстати, непонятно, зачем нужно было заменять попа, имеющегося в повести Гайдара, попадьею. Это, видимо, было сделано в погоне за чисто внешними эффектами.

Особо следует остановиться на изобразительной трактовке «Думы про козака Голоту». В целом она на должной высоте. Но наряду с композиционно прекрасно разрешенными кадрами натуры села в начале прихода туда белобандитов в фильме много кадров примитивных и изобразительно бедных. Так, например, сделан эпизод, в котором, ведя на расстрел членов ревкома, атаман Козолуп причитает: «Кони, где мои пятнадцать коней, где мой дом?» Он показывает рукой на какие-то незначительные полуразвалившиеся деревянные постройки, наполовину занесенные снегом, которые никак не могут ассоциироваться с прежним богатством кулака, — богатством, из-за которого Козолуп готов итти на самые страшные преступления. И рядом мы видим кадр, в котором полузамерзший Жиган лежит среди пустынного поля у небольшого кустика. Здесь дан нарочито художественно обедненный кадр, который, по неверной мысли режиссера и оператора, видимо должен был подчеркнуть, как огромен мир и ничтожен человек.

Подобное «эстетство» затрудняет правдивый показ.

Иногда чувствуется стилевой разнобой. Реалистически показана хата, где живет Суслик, и экспрессионистски разрешен кадр в погребе во время орудийного обстрела Ольховки.

Несколько замечаний о финале фильма, затянутом и едва ли необходимом. Все драматургические конфликты исчерпаны с момента освобождения отрядом Красной армии раненого комиссара, поэтому последующие события, показанные на летней натуре, и неожиданны и ненужны.

Несмотря на ряд серьезных недостатков, «Дума про козака Голоту» несомненно является положительным явлением в нашей детской кинематографии.

И по своей идейной направленности и по художественному оформлению фильм находится на высоком уровне. Особенно радует жизнерадостность, бодрость и оптимизм, которыми заражает зрителя «Дума про козака Голоту».

«Дума про козака Голоту» выгодно отличается от других картин, посвященных героике гражданской войны, тем, что она показывает отношения различных прослоек населения к гражданской войне, показывает, как советский народ, помогая Красной армии, сам активно включался в гражданскую войну.

Тема «Думы про козака Голоту» — это героика советского народа.

«Дума про козака Голоту» показывает неразрывную связь, крепчайшую любовь между героической Красной армией и свободным, счастливым, мужественным советским народом.

Вот почему с интересом смотрят эту картину не только дети, но и взрослые; вот почему так волнуются зрители за судьбу комиссара, деда-лирника, мальчиков Сашко и Жигана.

БОЛЬШАЯ ПЕРСПЕКТИВА

О методологии творчества киноактера

Засл. деят. иск. С. ЮТКЕВИЧ

Несмотря на огромный опыт, накопившийся в кинематографии, мы до сих пор не имеем сколько-нибудь последовательно разработанной методологии основных творческих процессов киноискусства.

Необходимость такой методологии—очевидна. Общеизвестно, что вопросы искусства и техники неразрывно сплетены в кинематографии и недостаточная ясность в методологических вопросах неизбежно приводит к ошибкам не только творческого порядка, но и хозяйственно-организационным, затрудняет рост новых кинематографических кадров. Отсюда идет недооценка актерской проблемы. Специфика кинематографического производства такова, что процессы драматургического, режиссерского и актерского творчества тесно слиты между собой. Вопросы актерского творческого роста неразрывно связаны со всеми остальными компонентами киноискусства и кинопроизводства. К сожалению, эти вопросы менее всего изучены. Творческие вопросы насильственно отрывались от производственных, между тем как их правильное взаимодействие и составляет «секрет» успеха и роста киноискусства, а значит и кинопромышленности.

Если внимательно проанализировать историю русского театра, то можно убедиться, что сущность переворота, совершенного в свое время Станиславским и Немировичем-Данченко (организация Художественного театра), заключалась отнюдь не только в новизне тех творческих принципов, которые клали они в основу нового театра, но и в крупнейших организационных мероприятиях. Мы можем оценить сущность этого переворота, только поняв, какую огромную роль сыграли эти организационные мероприятия, как расширяли они базу для роста театрального творчества в России, как быстро они из явления национального стали явлением интернационального порядка. Ведь, действительно, лучший в мире советский театр очень много взял у Станиславского и Немировича-Данченко.

Можно смело сказать, что возникновение Художественного театра было явлением мирового порядка для истории театрального искусства. Разительный контраст состояния театра на Западе, в Америке и у нас — наглядный тому пример. Только в условиях советской власти, после Великой Октябрьской социалистической революции Художественный театр смог, наконец, реализовать и осуществить свои организационные принципы, за которые он так дрался.

Влияние Художественного театра на кинематограф, к сожалению, также мало изучено. Ведь отнюдь не случайно, что кинематограф использовал и использует в большинстве случаев театральных актеров, воспитанных на мхатовской системе, и что система эта легла в основу обучения молодых кадров кинематографии. Трудно об'яснить все эти явления одними лишь причинами творческого порядка, определившими популярность системы Станиславского, которая ведь до сих пор, как это ни парадоксально, не систематизирована и не опубликована.

Система Станиславского ценна именно тем, что она есть руководство к действию, а не схематическое анатомирование. Она исследует творческий процесс, помня прежде всего о том, что сама она, система, является творческим процессом. В этом величайшая диалектическая ценность, сила и жизненность учения Станиславского. Это отнюдь не означает отсутствия в ней метода. Но сила этого метода заключается все же прежде всего в том, что это творческий метод, метод искусства, а значит, метод процесса, роста, изменений. Значит, он динамичен, значит, он понятен до конца не в статических фиксациях отдельных его проявлений, а во всей его кинетике, и в этом нет никакой таинственности и жречества. Создавалась эта система отнюдь не сразу, а десятилетиями, в живой, конкретной, творческой работе. Однако появление Художественного театра было сразу воспринято как революция в театре.

В чем же заключалась сущность этого переворота, почему его зачинатели так настаивали на организационных признаках? Сущность заключалась, по-моему, в том, что инициаторы и создатели Художественного театра поняли очень простую истину: сущность театра—актер. Становление актерского образа есть прежде всего процесс. Процесс этот надо закрепить организационно. Казалось бы, просто, но в этом суть переворота, совершенного Художественным театром. Что это значит? — спросите вы. Разве до Художественного театра не существовало процесса художественного творчества актера? Да, существовал, но не было того, на чем я акцентирую: не было организационного закрепления этого процесса, не было примата этого процесса, процесс этот не был положен в основу роста сценического искусства. Существовали и на Западе существуют до сих пор отдельные замечательные актеры. Существовали иногда, от пьесы к пьесе, отдельные удавшиеся ансамбли, но не существовало театра так, как мы его понимаем сейчас; не существовало театра как организма общественно-политической значимости; театра как школы, как перспективной базы для развития и движения вперед всего сценического искусства. Такой театр, на который смотрят с упованием все театры всего мира, существует только в советской стране и выражен он отнюдь не только в спектаклях Московского Художественного театра имени Горького.

Итак, в Московском Художественном театре имени Горького творчество актера впервые было закреплено как процесс, как явление диалектическое. Рост и вызревание образа стали основой театра. На службу этому процессу было мобилизовано все. В старых театрах, существовавших параллельно Художественному театру, скрыты были начала и концы этого процесса не только от зрителей, но и от самого театра. Процесс этот был индивидуальным делом каждого актера. Значение этого

процесса не было вскрыто. Гениальные мастера сцены приходили на подмостки демонстрировать лишь результаты процесса. Вот почему не существовало понятия театра, потому что не в нем самом происходил этот процесс, не он был организатором его. Он был лишь торговцем результатами. Впервые в истории сценического искусства творческий процесс создания образа средствами актерской выразительности стал творческим методом коллектива. Впервые этот коллектив получил возможность влиять на этот процесс, творить этот процесс, значит, расти на нем и совершенствоваться в нем же.

Все это длинное отступление необходимо было нам для того, чтобы понять сущность явлений, при которых присутствуем мы в кинематографе, где актерская проблема несомненно становится центральной творческой проблемой и где вопросы, как я уже сказал, творческие еще теснее связаны с организационными и техническими.

Переходя к методологии кинопроцессов, мы увидим странную вещь: из нее совершенно начисто выпал процесс работы актера, т. е. он существует только в заклинаниях и декларациях. Однако дело отнюдь не в декларативном признании общеизвестных истин, а обязательно в организационных выводах, в живой, конкретной практике. Ведь своим разрешением актерской проблемы кинематограф сейчас уподобляется старому театру или театру современного буржуазного Запада, где актерское творчество не положено в основу самого творческого процесса, где актер опять-таки демонстрирует только результаты своей где-то на стороне производимой работы. Нельзя относиться скептически к жалобам наших киноактеров на то, что чувствуют они себя крайне неуютно в своем искусстве, на то, что находятся они, по сути, вне его. Это жестокая и горькая правда, и жалобы эти, часто неумело и несерьезно высказанные, все же имеют в своей подпочве глубокую и правильную мысль. Домом, а не постоялым двором для актера становится тот организм, в котором он полностью и целиком живет, а жизнь актера, сущность его творчества в самом творческом процессе, а не только в спектакле или в кинофильме, в длительном и непрерывном становлении и изменении, и процесс этот протекает отнюдь не только на подмостках, не только на спектаклях, репетициях, на с'емках. Враги Художественного театра в свое время высмеивали его за то, что месяцами, а иногда даже и годами готовил он свои спектакли: они не понимали, что готовил он не спектакли, а искусство.

Такие принципы, как принцип ансамбля, полное отсутствие гастрольности, отсутствие деления на «большие» и «малые» роли, так называемое вчувствование в драматурга, по сути дела непрерывный педагогический процесс, который происходил все время в Художественном театре, явились крупнейшими принципиальными вехами не только в истории театра, но и в истории всего того, что называем мы актерским мастерством, искусством игры.

И как это ни парадоксально, Художественный театр, который в продолжение десятилетий называли театром режиссерской гегемонии, театром, на который ополчался известный в то время критик Homo novus (А. Р. Кугель) за подавление в этом театре актерской инициативы, именно этот театр стал настоящим театром актера. И этот театр дал сцене такое количество мастеров, какое не давал еще ни один художественный коллектив. Критика того времени не смогла правильно расценить прогрессивность этих мероприятий Станиславского и Немировича-Данченко. Она не имела настоящей правильной перспективы.

Парадоксы повторяются. Буржуазная западная критика, анализируя советские кинофильмы, как правило, отмечает даже в самых слабых с нашей точки зрения картинах великолепие и правдивость актерского ансамбля, где каждый самый малый персонаж кажется созданным большим актером. Главный вопрос, который задают себе эти зарубежные критики,—где и откуда берет советский кинематограф такое огромное количество замечательных актеров? А ведь не было кинематографа, более показательного в своей полной зависимости от режиссера, чем советский кинематограф первого этапа. Этот кинематограф создал режиссеров, но не создал ни одного актера. В этом кинематографе режиссер, игравший методами своего воздействия за всех актеров и вместо них, пользуясь великими возможностями монтажа, открывшимися перед ним, создавал иллюзию ансамбля, пользуясь возможностью черпать типажную выразительность из самой гущи жизни. Этот режиссерский кинематограф был блестящ, но когда перед ним встала задача новой углубленной драматургии, драматургии глубоких и цельных образов, когда зазвучало слово с экрана, то растерялся и отступил этот режиссерский кинематограф, потому что он оказался полководцем без армии, потому что он никогда не вел за собой. Он умирал, когда не сдавал своих позиций, или сдавался и попадал в плен театру не только тем, что брал у него на прокат актеров, но и тем, что сдавал свою методологию, свою отнюдь не бесславную историю.

Однако режиссерский кинематограф оставил тяжелое наследие. Его рождение совпало с рождением наших киностудий, и свое бытие построили они, идя за его принципами. Поэтому-то и произошло то печальнейшее явление, что самому главному творческому процессу — процессу формирования актерского образа — не нашлось места в самом процессе создания кинофильмов.

Проверьте внимательно технологический процесс создания кинофильма. В нем есть место всему: работе с автором над литературным сценарием, работе режиссера над так называемым рабочим, или режиссерским, сценарием, подготовительному периоду — работе всего ассистентского, административного и обслуживающего персонала, наконец, с'емке и монтажу. В один из этих процессов допускается актер — в с'емочный. Все подготовляется с огромной тщательностью, на все требуются месяцы времени и подготовки, только актер может приехать за полчаса до с'емки и сняться.

Скептически и недоверчиво встречаются до сих пор всякие попытки предварительных репетиций. Они отрицаются великими «знатоками» специфики кинематографа, и если репетиции эти бывают допущены производственниками, то лишь весьма снисходительно и только лишь ради экономического эффекта — для убыстрения производственно-с'емочного процесса.

Такое отношение к актерскому творчеству существует во всем кинематографе. Яснее всего оно выражено казалось бы в мелких, но всегда конкретных и ярких фактах. Киностудии — это мощные организмы с большим количеством людей различных специальностей, коллектив, в котором затерялась не имеющая своего пристанища маленькая щепотка людей, именующихся киноактерами. О них вспоминают только тогда, когда надо высчитать простои, когда надо доказать,

«ВОЛОЧАЕВСКИЕ ДНИ»

Авторы-режиссеры бр. Г. и С. Васильевы. Операторы А. Сигаев и А. Дудко. Ленфильм. На фото арт. Н. Дорохин в роли Андрея.

«КОМСОМОЛЬСК»

Сценарий З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова. Режиссер С. Герасимов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото арт. В. Кулаков в роли диверсанта и засл. арт. Л. Кмит в роли Чеканова.

что содержат их только «из милости», так как они много простаивают, ибо их работой считается только с'емочный день. Впечатление такое, что держат их только по необходимости, чтобы избавиться от нареканий недоумевающей общественности.

Раз актерский процесс не включен в систему производства, то и актеры не имеют даже физической возможности ютиться где-либо на фабрике.

Я имею смелость утверждать, что вся дальнейшая судьба советского киноискусства, вся его стилистика, вся настоящая большая перспектива, которую нужно иметь всегда перед глазами для того, чтобы видеть рост искусства, заключена именно в формировании стиля советского киноактера. И значит, прежде всего нужно драться за включение процесса актерского творчества во всю систему производства кинофильмов, как основное, ведущее начало. Вот тогда-то вопросы методологии актерского творчества станут перед нами во весь свой рост и потребуют отчетливого и полного разрешения. Утверждение, что величайшая сила кинематографа по сравнению с театром заключается в возможности использования самых разнообразных актеров, — верно, как политика текущего момента, но и только. Утверждение это лишено творческой перспективы. Я убежден, что оно родилось как оправдание режиссерской гегемонии.

Здесь начинается большой творческий спор: верно ли то, что актерские возможности в кинематографе необычайно быстро исчерпываются, что актер на экране ограничен в своих возможностях, что здесь как раз и пролегает грань специфических отличий работы актера театра от актера кино?

Теория эта не верна. Действительно, при теперешнем положении актера, когда используется он большей частью лишь типажно, когда режиссер, я бы сказал, недостаточно знает процесс актерской работы над становлением образа, создается естественное впечатление быстрой «исчерпаемости» возможностей актера. Подкрепляется эта теория, казалось бы, справделивым утверждением, что актер в кинематографе лишен возможности наилучшим образом «обманывать» зрителя, трансформировать свою внешность гримом и таким образом скоро приедается публике и т. д.

Все это глубоко неверно главным образом потому, что основано на чисто формалистическом утверждении примата внешних данных актера и показывает полное незнание творческих процессов актерской игры. Для того чтобы понять эти творческие процессы, нужно прежде всего сойти с этих односторонних позиций и поставить перед собой задачу перспективного роста и развития всего киноискусства в целом. Тогда неизбежно одной из ведущих проблем станет сейчас же проблема драматургии.

Киностудии жалуются на отсутствие сценариев. Дело, конечно, не в их количественной нехватке. Вопрос прежде всего решается качественным ростом кинодраматургии. С ним дело обстоит действительно неблагополучно. Кинодраматургия значительно отстает от режиссерских и изобразительных достижений советской кинематографии. Отставание это находится в неразрывной связи с проблемой актера. Наиболее тесное средостение существует, с моей точки зрения, между актером и драматургом. Первый никогда до конца не раскрывает своих творческих возможностей без роли, т. е. без драматурга. Вспомним разительные примеры. Какое количество ролей сыграли наши лучшие киноактеры, оставаясь в безызвестности не потому, что играли они плохо, а потому, что играли малые, бледные роли или же такие, в которых полностью не могло раскрыться их дарование. Черкасов не новичок в кинематографе, но, только создав образ профессора Полежаева, он раскрыл великолепные возможности своего таланта. Бабочкин сыграл семь ролей до Чапаева. Такие примеры можно множить без конца.

Настоящий импульс для своей работы драматург получает от непосредственного и живого исполнителя его замыслов — от актера. Драматург и театр всегда были тесно связаны друг с другом, и именно от этой связи всегда и рождалось большое искусство. Методология актерского творчества в Художественном театре выростала на драматургии Чехова. Талант Чехова впитывал в себя актерское мастерство близкого ему театра, и оно влияло на его драматургию. Огромное дарование Щукина как бы жаждало слиться с драматургией Горького для того, чтобы в образе Егора Булычева и то, и другое раскрылось с невиданной и новой силой.

Нужно ли сценаристу и режиссеру учитывать конкретного актера, писать для него и на него сценарии? По-моему, необходимо. Но не так, как это делают в Америке, когда лишь спекулятивно хотят использовать внешний, случайный порой успех той или иной «звезды» и готовят для нее десятками сценарии, имеющие одну только цель — до конца использовать раз понравившееся публике, т. е. служить только интересам торговли. Произведения эти не имеют ничего общего с искусством и драматургией. Творческий облик актера должен стать лишь отправной точкой для творческого замысла автора. Актер будет находиться где-то все время рядом с драматургом. Он то станет всплывать перед ним, то уходить из поля его зрения. Творческое воспоминание о нем будет лишь возбудителем для создания образа, полноценного и самостоятельного по заложенной в нем драматургической мысли; образ, который возник, может быть, даже каким-то косвенными путями от таланта актера, вернется в новом качестве к нему, и актер не узнает его, не узнает себя в нем и найдет свою творческую радость в преодолении и раскрытии этого образа, в работе над ним вырастет и он сам. Так должно быть. Так у нас еще не происходит.

Поэтому о работе режиссера с актером, о принципах работы актера в кино сегодня можно говорить больше как о чаемом и предполагаемом, чем как о существующем. О положительных примерах этой практики можно говорить лишь на основании исключений, но не правил. Сейчас актеры, как правило, подбираются случайно. Режиссер не думает о работе с актером как одном из основных своих творческих процессов. Он подбирает актеров, приблизительно исходя из своего часто неточного представления об образе, данном в сценарии. Так не должно быть, и так не бывает у тех немногих режиссеров, которые дошли до сознания вышеизложенных простых истин.

По существу включение актера в творческий процесс создания фильма начинается с момента, когда драматург, видевший этого актера в другом ли фильме, в спектакле, получает от него творческий толчок и в процессе создания произведения актер как бы незримо присутствует в фантазии драматурга, незаметно влияя на те или иные черты образа, возникающего в произведении.

В творческой фантазии режиссера актер должен присутствовать уже тогда, когда режиссер, читая сценарий будущего фильма, в своем воображении мгновен-

«КОМСОМОЛЬСК»

Сценарий З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова. Режиссер С. Герасимов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото арт. И. Новосельцев в роли Владимира и арт. Т. Макарова в роли комсомолки Наташи.

но ассоциирует с ним героя будущего произведения. Он присутствует уже и тогда, когда режиссер до появления драматургического произведения мечтает о роли для любимого актера, когда любит он конкретного актера, знает его, чувствует его потенцию, когда работает, дружит с ним, живет с ним общей творческой жизнью, когда видит в нем драгоценнейшего воплотителя своей творческой мысли.

И вот когда скрещиваются эти оплодотворенный хотя бы косвенно актером замысел драматурга, новая роль с любовью режиссера к актеру, тогда может произойти правильный выбор исполнителя. Надо понять раз и навсегда, что если мы возьмем за главное ощущение весомости, значимости творческого места актера в создаваемом кинопроизведении, то тогда момент выбора исполнителя на ту или иную, пусть даже небольшую, роль станет чрезвычайно ответственным, определяющим судьбу произведения, то есть моментом творческим. Сейчас он поручен безликим «актерским столам». Вереницей проходят перед режиссером или его ассистентами самые различные актеры. Идет мучительное угадывание, поиски вслепую (ничего не имеющие общего с творческой требовательностью и напряжением), кончающиеся, как правило, паллиативами и частыми неудачами.

Выбор исполнителя на ту или иную роль ответственен и потому, что если он произведен неправильно, то приводит к неудаче, провалу, шагу назад в творческой биографии актера. В биографии режиссера может быть как-нибудь это и «обойдется»: творческую радость получит он, если картина удастся в целом, для этого у него есть еще и другие возможности. Что из того, что не удалась одна из ролей? А для актера каждая новая роль значительна и важна. Удача режиссера в целом может ничего не принести актеру, но для него, актера, будет потеряно самое драгоценное — творческая радость, творческое удовлетворение.

Если актер не случаен в коллективе данного режиссера, если работают они вместе, то выбор новой роли всегда ответственный шаг еще и потому, что и режиссер, и актер должны сознавать с полной ответственностью, что самое опасное в искусстве — пойти по проторенному пути, что работа над каждой ролью есть всегда процесс двояко педагогический. Каждая новая роль должна быть новой ступенькой в творчестве актера, новым раскрытием возможностей его дарования, а не только использованием уже раз найденного, уже известного. Тогда обогатит актер режиссерский замысел, а новые задачи, поставленные режиссером перед актером, обогатят индивидуальность актера.

Сейчас мы имеем такое положение, когда актер вступает в картину минимально подготовленным, пройдя только некоторое количество сумбурно проведенных проб. Мне кажется, что процесс этот должен происходить иначе. Когда готов литературный сценарий и когда режиссер может, наконец, опубликовать свою режиссерскую экспликацию, свой замысел, свою трактовку произведения, то он обязан сделать это прежде всего перед актерами, с которыми собирается он работать. Я не представляю себе, как можно делать режиссерский план картины, не зная, кто будет его реализовать; не понимаю, как можно подгонять актеров под режиссерский план. После режиссерской экспозиции должен следовать немедленно репетиционный период. Этот период должен быть оборудован в техническом и бытовом отношениях очень тщательно, ибо здесь главной производственной ценностью является человек, его психический и физический аппарат. Актеры должны быть окружены вниманием, заботой, известным комфортом. Но так как, как я уже сказал, процесс этот начисто выпал из поля зрения наших студий, то репетируем мы в случайных помещениях, в условиях и обстановке, никак не дающих возможность дать наибольшую эффективность труда. Это тот самый процесс, которым больше всего должны интересоваться руководящие работники. А ведь репетиционная работа и есть по сути дела процесс, решающий в основном творческую судьбу будущего произведения, судьбу всех дальнейших больших материальных затрат, вкладываемых в его реализацию.

В этом процессе репетиционной работы отнюдь не так важны на первых порах технологические подробности, обязательная точность той или иной мизансцены, которая будет потом механически перенесена в ателье, ни проблема того, где будет стоять аппарат и какое количество осветительных приборов и фундусов понадобится для данной сцены. И рабочий, режиссерский, сценарий с его кадровкой возникает не до этого процесса, а именно в ходе его, он является его результатом.

Если спросят, может ли хорошо играть актер перед аппаратом без этого репетиционного периода, то я отвечу: конечно, может. Может потому, что играет же он теперь так и создает иногда замечательные образы. Но из этого «может» следуют совсем не те выводы, которые делает наше производство. Может, не значит, должен, и вот почему. Потому, что в большинстве случаев удачи добивается театральный актер, который все равно этот же процесс проходит если не по данной картине, не по данной роли, но обязательно проходит его в театре. Вот в чем заключается, кстати, секрет того, что театральный актер, как это ни странно, с такой неохотой идет в кинематограф.

Что удерживает актера, работающего в театре и в большинстве случаев получающего там значительно

«КАРО»

Сценарий А. Ай-Артяна и С. Тайца. Режиссер А. Ай-Артян. Оператор О. Фрадкин. На фото пионер М. Акопян в роли Каро и арт. О. Бунатян в роли Чубука.

меньший оклад, чем в кинематографе, от окончательного перехода в так называемый кинематографический «штат» при киностудии? Ведь если следовать наивным рассуждениям наших хозяйственников, то актер должен был бы «побежать» в киностудию, ибо зарабатывает он там (если встать только на материально-хозяйственную точку зрения) неизмеримо больше, чем в театре. Что заставляет даже самого небольшого актера, даже самого «незнатного» театра бесконечно дорожить своей репетицией? Он готов отказаться от с'емки, сулящей ему материальные выгоды, ради репетиции в театре, в которой он занят, быть может, на очень небольшой роли. В этом театре, может быть, нет дешевого «комфорта», который есть в некоторых уборных для заслуженных артистов в киностудии, но в этом театре есть главное — в нем есть творческая среда, в которой актер является ведущим компонентом. Попробуйте стать на точку зрения актера. Попробуйте понять, из-за чего актер работает в своем искусстве. Прежде всего, если это настоящий художник, то не зарплаты ищет он в искусстве, а радости. Радость получает каждый художник не только от результатов своих трудов, но и от процесса самого творчества. Настоящий художник взыскателен, поэтому не может полностью радовать его результат. За этим результатом должна скрываться законная горечь. Ведь художнику всегда кажется, что не до конца осуществляется его замысел. И самая главная радость — это радость предвидения будущей работы, возможности сделать полнее, лучше, глубже, полноценнее.

Говорят, что актер так привязан к театру потому, что он имеет там возможность каждодневного общения с живым зрителем, что секрет его привязанности к театру — это спектакль. Многие театральные актеры, часто снимавшиеся в кино, говорили, что никогда демонстрация готового фильма, никогда с'емка в атмосфере ателье не может дать актеру того огромного и полного удовлетворения, которое получает он на сцене театра, встречаясь с живым, ощущаемым им в момент своего творческого напряжения зрителем.

Я утверждаю, что это неверно. Вот здесь-то как раз и есть грань специфики между творчеством актера театра и кино. Да, настоящий театральный актер немыслим без спектакля. Для него спектакль — неот'емлемая и главная часть того творческого процесса, который доставляет ему радость. Ведь настоящая роль у настоящего мастера формуется, растет в спектакле. Секрет большого, настоящего актера как раз и заключается в умении играть каждый спектакль каждый раз заново, играть его как творческий процесс, а не только как результат репетиций т. е. процесса, происходившего до спектакля. Специфика талантливости и глубины театрального актера как раз и определяется его способностью творчески жить во время каждого спектакля. Тот театральный актер, который этого лишен, — ремесленник, штамповщик, не художник.

На первый взгляд актер кино лишен этой возможности. Он ни разу непосредственно не встречается со зрителем. Но в этом ли заключается главная его радость? Разве не может быть радостно актеру сознание того, что волнует он своим мастерством не сотни, не тысячи зрителей, вмещающихся в театре, но миллионы. Мне могут возразить, что здесь разница чисто количественная. Это неверно. Количество зрителей, с которыми имеет дело кинематограф, неразрывно связано с его эстетикой. Эта эстетика, эти новые качества огромного, всенародного массового искусства, каким является кино, еще не изучены, но она существует, и актер, имеющий возможность благодаря технике кинематографа своими средствами создать любимый образ и донести его до сознания и сердец миллионного зрителя, не может не получать от этого творческой радости и удовлетворения. И если он лишен в минуту демонстрации его работы возможности контакта с аудиторией, то минус этот компенсируется другими столь значимыми достоинствами, над которыми приходится задуматься актеру театра.

Работа над спектаклем, имея свои огромные творческие преимущества для актера, имеет также и недостатки. В определенный момент — у разных актеров он определяется разными сроками — роль все же амортизируется, слабеет, трансформируется. Сегодня сыграл хорошо, завтра хуже. Радость изменчива; творческое наполнение периодами проходит. Нужный искомый результат не всегда вновь возникает творчески. Старая, играемая уже роль иногда мешает, тормозит работу над новыми, скрещиваясь с ними.

В кино результат работы актера незыблем. Он не пропадает вместе со спектаклем. Первый раз в истории искусства мастерство актера получило возможность грандиозного временного существования, стало историчным, приобрело возможность быть документированным, сравнялось в этом отношении с искусством поэзии, ваяния, живописи и зодчества. Ролики фильмов с невиданной силой и быстротой охватывают миллионные аудитории. Они не ограничены пространством, и они лежат в создаваемых кинотеках, не ограничиваемые временем. Как интересно бывает сейчас посмотреть старые фильмы. С каким огромным волнением, верю, будут смотреть и наши потомки сегодняшние наши картины. Если вы сегодня посмотрите старые фильмы, предположим, Гриффитса с его плеядой актеров, то многое покажется в них устарелым и смешным, многое, но не все, не самое главное. Вы сегодня, так же как и 15 лет назад, будете взволнованы игрой Лилиан Гиш и Ричарда Бартельмеса. И так же и наши потомки будут волноваться за Чапаева в бою и скакать вместе с Панчо Вилла по мексиканским равнинам.

И вторая огромная радость суждена киноактеру. Процесс его творчества, ограниченный маленькой зрительской аудиторией во время с'емки в ателье, бесконечно расширяется, так как назавтра он имеет возможность видеть себя на экране, расшифровать этот процесс. Он имеет невиданную и недосягаемую для актера театра возможность корректировать самого себя, выправлять свою игру, шлифовать ее до предельно возможного совершенства.

Всего этого он будет лишен, если процесс его творчества не будет протекать нормально, а нормальным он не может быть, если он будет ограничен только с'емкой. С'емка — это по приблизительной аналогии спектакль без репетиций, всегда случайность, всегда импровизация, от раза к разу более или менее удачная.

Актерское искусство — единственное, в котором совмещается суб'ект и об'ект творчества. Материалом творчества актера служит он сам. Репетиция для актера — не технологический процесс, и это следует четко запомнить нашим кинопроизводственникам.

Какими же путями протекает процесс формирования образа у киноактера? В чем существенное отличие этого процесса от аналогичных процессов творчества театрального актера?

Прежде всего, о взаимоотношениях «внешней» и «внутренней» актерской техники. Совершенно достоверно, что требования пластической выразительности должны быть завышены у актера кино по сравнению с актером театра.

Оптическая выразительность кинематографа является его неот'емлемым свойством. Однако из этого были сделаны выводы чрезвычайно поспешные и неверные. Теоретики, жаждавшие установить специфическое различие между искусством кино и театра, безоговорочно установили примат для актера кино его внешней технической выразительности. Отсюда родилась теория «натурщика» вместо актера. Отсюда же в результате принесшие неисчерпаемый вред формалистические уклоны, тренировка исключительно физических данных актера, программы учебных кинозаведений, заполненные только предметами бокса, акробатики, ритмических движений и т. д. Кроме того, так как было подмечено, что экран чрезвычайно чувствителен ко всякой фальши и лжи, что по природе своей искусство кино необычайно реалистично, то был сделан справедливый вывод о затруднительности гримерных и прочих трансформаций актера, а отсюда отнюдь несправедливые утверждения об ограниченности диапазона актера, установление узко типажного амплуа.

Однако из вышеперечисленных правильных установок, утверждающих изобразительно-оптическое воздействие кинематографа, нужно было бы сделать в отношении актера совершенно обратные выводы. Именно реалистичность кинематографа, возможность через оптические средства максимального приближения зрителя к человеческому образу (крупный план), необычайная «наблюдательность» кинематографического аппарата, позволяющего гораздо выразительнее, чем на театральной площадке, донести до зрителя тончайшие детали образа, именно все эти свойства заставляют предполагать наличие у киноактера огромного богатства, того, что мы привыкли называть «внутренней техникой» и к чему по сути слово «техника» служит неточным определением.

Всем понятен знаменитый пример кулешовской теории монтажа. Кулешов определял как высшую доблесть натурщика умение его так «однозначно» выражать свои эмоции, что, будучи переставленными из одного семантического монтажного ряда в другой, они ничего не теряли бы в своей выразительности. Пример этот был взят Кулешовым для доказательства «всемогущества» монтажа. Он говорил, что актеру по существу не надо «играть», так как, если он снимет натурщика, пристально смотрящего куда-то в сторону и в следующем монтажном куске поставит тарелку супа, а в другой монтажной композиции — гроб с телом умершего человека, то кусок смотрящего натурщика будет восприниматься совершенно различно по своей эмоциональной действенности. И если в первом случае, с тарелкой супа, он не будет иметь никакого драматического воздействия, то во втором он сразу будет восприниматься как игровая выразительность.

Правильно подмеченная и действительно свойственная кинематографу способность свободно оперировать различными смысловыми рядами привела Кулешова к глубоко ошибочным выводам в отношении актера. И если теоретически взгляды эти как будто разоблачены, то в практике они еще существуют. Взглядами этими утверждалось отсутствие права на цельный художественный образ, сделанный средствами актерской игровой выразительности. Право на создание целостного образа доверялось таким образом только режиссеру, самостоятельное актерское творчество сводилось на-нет, становилось маловажным компонентом режиссерской работы. Актер становился лишь составной частью «атмосферы» фильма. В результате между ним и вещью проводился знак равенства. Об этом уже впоследствии совершенно открыто говорил Эйзенштейн.

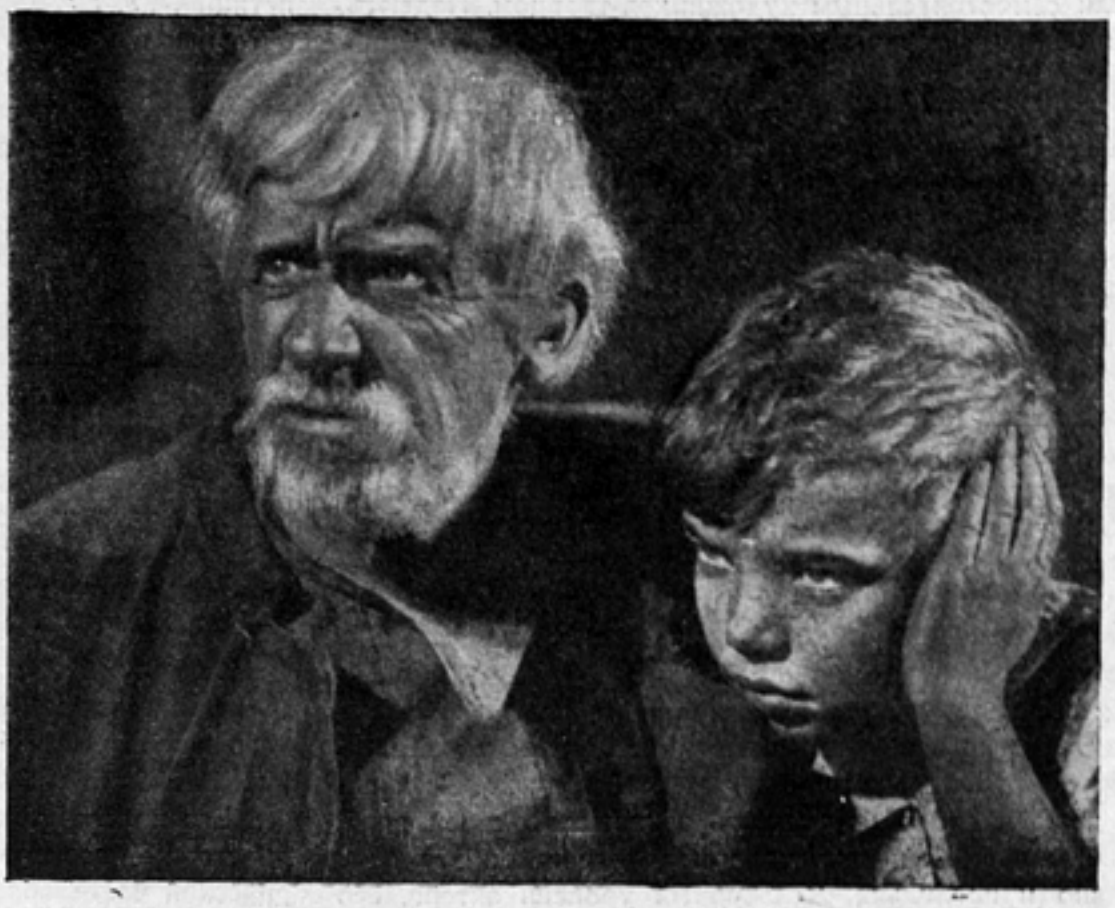
Является ли цельный образ, созданный актерскими средствами выразительности, спецификой театра? Отнюдь нет. Вряд ли кто-нибудь из самых даже рьяных апологетов «чистой» кинематографичности сможет отрицать кинематографичность творчества, например, Чаплина. Однако у Чаплина монтажная выразительность играет лишь третьестепенную, подсобную роль. Можно ли на основании этого считать картины Чаплина лишь экранизированным театром? Мне кажется, что, наоборот, чаплинское творчество можно считать одним из наиболее чистых образцов настоящего кинематографа. Можно ли также сказать, что Чаплин, как принято у нас выражаться, «некритически» перенес на экран театральную игру? Достаточно себе представить игру Чаплина механически перенесенной на театральную сцену для того, чтобы понять, насколько она проиграет в своей выразительности. Как известно, «маска» Чаплина всегда постоянна. Следует ли из этого сделать вывод, что она однообразна, ограничена и суживает возможности актерского творчества? Можно ли сказать, что успех игры Чаплина заключается только в акробатической тренированности, в предельной пластической выразительности?

Я нарочито останавливаюсь на Чаплине, так как его пример позволяет наиболее ярко определить сущность актерского творчества в кино. Несомненно, что Чаплин придает огромное значение пластическим средствам киновыразительности. Однако сила его образа, а не «маски», в отличие, например, от всех других известных американских мимов, заключается отнюдь не в физических преимуществах. Многие из американских комиков не хуже Чаплина тренированы акробатически, многие из них пользуются тем же ассортиментом комических трюков, однако ни один из них не достиг высот большого искусства, ни один из них не вышел из границ веселой, но пустой забавы. Первое, основное качество чаплинского образа — это присутствие большой самостоятельной творческой мысли, наличие значительной и волнующей темы у художника-актера, темы, реализованной не только драматургическими и режиссерскими средствами, но главным образом материализовавшейся в том, что мы можем назвать пластической темой актера. Искусство Чаплина самым фактом своего существования доказывает силу воздействия целостного образа, выявляемого актерскими средствами выразительности. Ни одного куска чаплинской игры нельзя по кулешовски произвольно переставить, нельзя свести к однозначию, не нарушив всей целостности образа.

Чем мы можем определить значительность, весомость, впечатляемость того или иного актерского образа, звучащего с экрана? Для меня он определяется такой его внутренней об'емностью, рельефностью, наполненностью, которая позволяет мне не только с интересом следить за его развитием в то время, когда длится фильм, но главным образом тем следом, который оставляет он в моем сознании уже после того, как вышел я из зала, тем, как продолжает он жить во мне и дальше, когда будит он мою мысль, становится он моим спутником в моем творческом сознании. Длительность воздействия художественного образа — один из первых показателей его значительности и глубины. Есть актеры, которые волнуют нас в то время, как мы следим за их игрой, но следы их актерского воздействия чрезвычайно быстро сглаживаются. Наиболее привлекательным мне кажется тот актер, чья творческая фантазия и опыт не исчерпываются пределами данной роли.

Здесь мы подходим к вопросу о том, является ли актер только интерпретатором драматургического замыс-

«БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ». Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Операторы Б. Монастырский и Г. Гарибьян. Союздетфильм. На фото вверху Игорь Бут в роли Гаврика и Борис Рунге в роли Пети. На фото внизу арт. А. Мельников в роли Родиона Мельникова и Игорь Бут в роли Гаврика.



«БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ». Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Операторы Б. Монастырский и Г. Гарибьян. Союздетфильм. На фото вверху засл. арт. И. Пельцер в роли деда и Игорь Бут в роли Гаврика. На фото внизу арт. А. Чекаевский в роли Терентия, Игорь Бут в роли Гаврика и Борис Рунге в роли Пети.

ла или самостоятельным художников-творцом. Надеюсь, что по этому поводу не может возникнуть двух мнений. Отсюда, подчеркивая значение роли для актера, мы можем сделать все же вывод, что у крупного мастера вполне возможны случаи, когда он преодолевает недостатки драматургического материала и поднимает его своим творчеством до подлинного искусства. Вспомним, как мы иногда не можем восстановить сюжетные ситуации, но в памяти живы жесты, мимическая игра, пластические особенности взволновавшего нас облика.

Борьба за целостный образ киноактера, за образ, который не подчинен монтажу, но сам подчиняет его себе до конца, — это подлинно большая перспектива для развития всего советского киноискусства. Таким образом можно считать установленным, что то, что называется внутренней техникой актера, не только не «снимается» в кинематографе, но, наоборот, увеличивается и расширяется. Таким образом и повышается весомость всего подготовительно-репетиционного периода. Его цель — всемерно облегчить процесс выкристаллизовывания у актера целостного образа. Образ у актера не может быть задуман и реализован кабинетно и абстрактно. Если актер даже и способен прочесть экспозицию своей роли, это еще отнюдь не означает, что сыграет он эту роль хорошо и правильно. Культурный уровень актера, его «книжные» знания отнюдь не отрицаются мною, но не они определяют сущность его творческого процесса. Творческий замысел актера не может быть рассказан или написан, он должен быть сыгран.

Чем шире, чем многограннее и глубже актер как человек, как личность, чем идейнее и принципиальнее он как гражданин великой нашей родины, тем лучше и глубже он как художник. Вот почему огромное значение имеют вопросы творческой среды, организации этой среды в киностудиях, вопросы творческих связей актеров с режиссерами, драматургами и руководителями кинопромышленности. Советская кинематография обязана и может сформировать новый тип киноактера, такой прогрессивный, каким являлся в свое время тип актера, воспитываемого коллективом Художественного театра, в отличие от актеров провинции, от актеров других столичных театров.

Эти вопросы приобретают особое значение в наших киношколах, где в основу должны быть положены принципы не узкой специализации, а воспитание принципиальных многосторонне и широко развитых полноценных молодых мастеров актерского творчества.

Итак, в подготовительном процессе, в репетиционном периоде, самое важное для режиссера — это как можно глубже раскрыть самостоятельную, первичную творческую фантазию актера. Естественно, сюда входит и ознакомление со всеми материалами и специальное знакомство, если это необходимо, с изображаемой средой, т. е. все, что относится к тому, чтобы возбудить аппетит к роли, чтобы накопить возможно большее количество наблюдений, получаемых фантазией актера от многокрасочной действительности. Репетиции меньше всего должны строиться на заучивании мизансцен, менее всего должны следовать той «дрессировке», которая одно время являлась главным методом обучения в наших киношколах. Трудно здесь установить какие-либо стандарты. Мне приходилось применять самые различные приемы во время первой стадии этого процесса. Прежде всего я старался, чтобы во время репетиций актерский и с'емочный коллективы по возможности более сплачивались, жили бы одной общей жизнью, одной целью работы над картиной. Мы не только встречались для репетиций, но, дружа между собой, мы старались об'единить наши интересы. Мы вместе бывали на спектаклях, выставках, кинопросмотрах. Я старался рекомендовать актерам те же книги, которые читал сам в это время. В живой беседе, во всей дружной жизни коллектива обменивались мы догадками, репликами, замыслами, так или иначе, косвенно или прямо ассоциировавшимися с нашей работой, так или иначе возбуждавшими нашу творческую фантазию.

Но важно во-время остановиться; важно не «заговорить» роль. Репетиции я никогда не начинал, следуя драматургической последовательности. Я старался выбрать для начала куски, в которых по моему, режиссерскому, замыслу концентрировались узловые моменты образа. Особенно это важно тогда, когда не до конца известен диапазон актера или когда перед актером ставятся новые творческие задачи. Приведу конкретный пример.

В картине «Шахтеры» роль забойщика Матвея Бобылева (некоего отнюдь не фотографического, но художественного прообраза Алексея Стаханова) должен был играть молодой и новый для меня актер Владимир Лукин. Это была его первая большая роль в кинематографе. Его пластические данные, серьезность, вдумчивость, простота — все, что казалось необходимым мне для лирической части образа, было уяснено с первого же момента пока еще застольной читки. Роль легко укладывалась в актера. Казалось, были все гарантии к тому, что роль будет сыграна правильно. Однако узловым моментом роли, ее идейно-политической сущности считал я то место, которое являлось кульминацией образа, кульминацией задачи, стоящей перед актером, — показ рождения новых социалистических качеств забойщика, — его разговор в кабинете у секретаря парткома, вылившийся затем в страстный монолог о новых методах угледобычи. Кроме того по ходу сюжета Матвей Бобылев увлекался Шекспиром и Пушкиным и читал отрывки из «Короля Лира» и «Каменного гостя». Актерская задача усложнялась. Здесь уже недостаточно было показать типажно правдивого приятного молодого рабочего, некую стандартную фигуру «ура-героя». К его увлечению Шекспиром надо было подойти с позиций добродушного юмора, ни в коем случае не впадая в «кривозеркальную» пародийность и комикование, потому что по нашему замыслу в душу углекопа глубоко запала поэтичность Шекспира и Пушкина, и отнюдь не «номером» из дешевого скетча должен был прозвучать монолог в его устах. И это чувство близости связи с Шекспиром, эта творческая взволнованность от соприкосновения с их поэзией должна была перейти в новое качество, по-новому зазвучать в его впервые реализованных и высказанных мечтах о собственном творчестве в области труда. Передо мной, как режиссером, и перед Лукиным, как актером, стояла интереснейшая задача — воплотить в игровой сцене величайшую по значимости мысль о фактическом уничтожении в нашей стране противоречия между умственным и физическим трудом, становление и рост новых социалистических качеств нового освобожденного человека.

Задача усложнялась еще и тем, что текст монолога Бобылева был взят нами дословно из статьи Алексея Стаханова в «Правде». Надо было этот, казалось, на первый взгляд, узко «технический» газетный текст средствами актерской выразительности заставить звучать с подлинно шекспировской взволнованностью.

Вот с этих-то кусков я и начал свою репетиционную работу с В. Лукиным. Прежде всего мы начали работу над Шекспиром вне образа. Я постарался сделать так,

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм.

чтобы актер раскрыл максимальные возможности своего темперамента, всерьез работая над отрывками из монолога короля Лира, и здесь я установил предельную точку этого темперамента. В самих поступках героя сценарно не было ничего героического. Это накладывало на нас большие обязательства. В самом, казалось бы, будничном течении событий роли мы обязательно должны были найти наиболее трудную героику, героику внутреннего становления человека. Шекспир и работа над ним помогли нам на первом этапе раскрыть не только лирические, но и героические истоки фантазии и творческой возбудимости актера.

Второй задачей явилось некоторое снижение в комедийном плане самого шекспировского текста и поиски героического звучания для монолога об угле.

Первая задача могла быть осуществлена в условиях нашей репетиционной площадки в Ленинграде. К концу репетиций мы имели точный и верный рисунок чтения этих двух отрывков. Вторая задача настоятельно требовала полного знания и освоения актером той техники, о которой он говорит, и поэтому могла быть осуществлена только после того, как актер «проварится» по-настоящему в донбассовском соку. Поэтому я сознательно, оставив эти куски как главную задачу в сознании актера, прекратил работу над ними в репетиционном периоде, построив с'емочный план с таким расчетом, чтобы сцены эти снимались только после того, как актер проведет вместе с экспедицией несколько месяцев в Донбассе, и тогда доработает эти куски. Расчет оказался правильным. Сейчас же по приезде нашем в Донбасс Лукин был отправлен на шахту. Я освободил его на время от с'емочной работы. Мы приставили к нему великолепного инструктора — стахановца, мастера угледобычи. Вместе с ним каждый день спускался Лукин в шахту и как настоящий шахтер становился в забой. Семь дней добросовестно работал он, семь полных смен в забое, вначале наблюдая, а затем и самостоятельно «рубая» уголь». Больше того, он полюбил эту работу, полюбил шахтеров, подружился с рабочими, технически освоил процесс. Это принесло огромные результаты. Только соединение правильного, до конца понятого актером, замысла со знанием реальной действительности помогло нам получить на экране тот результат, который видел зритель. Вся сцена эта (монолог Матвея Бобылева) стала действительно кульминационным, опорным пунктом для всего образа, взволновала зрителя и определила собой тем самым выявление идейного замысла всего фильма. А ведь это гораздо труднее сделать, чем в любой сцене эффектно батальной, приключенческой или героической по всей своей сценарной ситуации. И сделано это было не путем монтажных ухищрений, а чистыми средствами актерской выразительности.

Процессы раскрытия творческой фантазии у актера протекают крайне разнообразно.

Роль Красовского в той же картине «Шахтеры» играл молодой, ушедший из театра, впервые снимающийся в кино актер М. Бернес. Роль, предложенная ему в авторском тексте сценария, была не велика и маловыразительна. Актер пришел в отчаяние. Путем долгой кропотливой работы с ним мне удалось раскрыть ему значимость этого образа и обещать в пределах возможного сценарно развить роль. Я указал ему на несколько об'ектов, персонажей из жизни, черты которых мне казались возможными для перенесения их в экранный образ. Я привлек его к сценарной разработке новых эпизодов роли. Актер понял замысел, увлекся этой работой, во время репетиционного периода написал (первый раз за всю свою жизнь, как он сам сознался) актерскую экспликацию роли, принес ряд сценарных отрывков, которые мы, переработав совместно, репетировали. На этих отрывках, по сути являвшихся фантазией «по поводу» образа и вокруг него (и которые не могли войти в картину), выяснился до конца образ, и актер не чувствовал себя обиженным тем, что они не вошли в фильм, так как он освоил образ, понял его место в общей композиции фильма, играл с охотой, старался передать в небольшой роли все накопившееся у него в процессе работы над образом и добился успеха.

Для других актеров огромное значение имеет прежде всего нахождение отправных пластических точек для образа. К такому типу актеров принадлежит заслуженный артист Б. Послwoвский, с которым связаны мы творческой работой и дружбой 15 лет. Для Послaвского проба костюма и грима является первым и обязательным условием до всяких репетиций. Он вообще принадлежит к типу тех актеров, к которым, кстати, принадлежал высокоодаренный актер В. Фогель. И Послaвскому, и Фогелю, и Янине Жеймо необходимо регулярно и в возможно быстрый срок видеть результаты своей работы на экране. Неудача тех или иных уже заснятых кусков никогда их не обескураживает, а наоборот, толкает к еще большему совершенствованию. Это показывает высокую степень сознательности и знания кинематографической техники.

Интересно отметить, что в роли секретаря парткома, которого играл Б. Послaвский в картине «Шахтеры», самым большим препятствием (быть может, для него самого и не осознанным) явилась недостаточность не техники, а именно внутреннего опыта, который должен был обогатить, совпасть с изображаемым образом. Здесь получилась интересная история: образ секретаря парторганизации, руководителя-массовика, человека с большим идейным горизонтом в сценарной своей части был выписан драматургом недостаточно точно и убедительно. Но было несомненно, что зрительская фантазия доработает этот образ. Трудность и заключалась в том, что мы знали и чувствовали, что фантазия зрителей будет значительнее и богаче нарисованного образа. Каждодневные великие дела большевиков, огромная любовь широчайших масс советских зрителей к партии и ее руководителям, неутоленная жажда зрителя видеть эти образы воплощенными в искусстве — все это создавало такое положение, при котором не драматург оказывался ведущим, а зритель. Актер попадал в чрезвычайно трудное положение. Его собственное представление об образе было богаче и шире, чем материал, даваемый сценарием. Но он также понимал, что и зрительские требования будут всегда выше того, что сможет дать он в этом образе. Образ большевика пред'являл самые высокие задания, какие только может пред'явить действительность к художнику. Послaвскому легко удалось найти в образе черты скромности и юмора — вспомните в сцене свадьбы Матвея Бобылева его шутливое и застенчиво вырвавшееся «ура». Удалось найти ласковую хитрецу — вспомните там же его реплику (кстати, не существовавшую в сценарии и внесенную самим актером) во время речи Матвея Бобылева: «Так-таки и за загривок»? Ему удалось найти иронию и сарказм там, где издевается он над «шляпой» и болтуном Лошадевым — вспомните также не существовавший в сценарии

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото засл. деят. иск. Н. Берсенев в роли Карташева и засл. арт. Б. Чирков в роли Максима.

эпизод, где на стройке социалистического города осведомляется он о напоре воды и предлагает дать в четвертом этаже квартирку Лошадеву.

Но с самым большим трудом давались ему куски, в которых показан был секретарь как массовик, как руководитель и организатор. Это пришло только к концу работы над образом. Здесь нам очень помогли речи великого С. М. Кирова и граммофонные пластинки с записью его речей, в которые внимательно и подолгу вслушивался актер.

Первым признаком удачного завершения репетиционного периода для меня служит степень активности актера. Когда актер перестает уже обсуждать и «дискутировать», когда выходит он также из состояния пассивного выполнения режиссерских заданий, когда начинает он самостоятельно предлагать конкретные игровые решения того или иного куска, можно считать, что проделана важнейшая часть работы. Лично я стремлюсь добиваться активной игры, выявления того, что я называю свойственной этому актеру его пластической темы. Можно уловить, когда основная идея образа стала для актера окончательно своей, прежде всего по тому, как реализует ее актер пластически. Пантомимическая часть роли, выразительность жеста и движения имеет громадное значение. Руки, походка, взгляд — вот по каким признакам можно прежде всего увидеть степень проникновения актера в сущность данного образа. Когда актер выражает тему данного образа одним, пускай малозаметным (аппарат разглядит и донесет), жестом или движением, которое правдиво для образа, которое неот'емлемо для него, которое неот'емлемо от данной ситуации и никаким монтажем не может быть и не должно быть перенесено в другую, — тогда он добился решающего успеха.

Только тогда, когда актер в кадре активно, действенно-пластически сыграл так, что кадр этот нельзя уже прочесть по-иному, что читать его можно не только в контексте данной монтажной фразы, а когда можно его читать самостоятельно, когда сквозь этот жест, сквозь движение и взгляд видна работа человеческой мысли, — тогда работа актера становится творческим актом.

Что такое пластическая тема актера? Это его пластические данные, это наиболее свойственный только

ему ритм движений, это все черты его внешней характерности. Они несомненно играют большую роль и оказывают свое влияние на творческий диапазон актера, и совпадение пластической темы актера с образом необходимо. Пренебрежение пластической темой, незнание и нечувствование ее самим актером приводит часто к плачевным результатам.

Однако значит ли это, что пластическая тема, пластическая характеристика актера является ведущим началом в его творчестве? Значит ли это, что она сама по себе и путем долгой работы не трансформируется, не видоизменяется? Значит ли это, что она в целом ряде случаев не может быть преодолена или правильно использована?

Актер должен уметь всегда видеть самого себя со стороны, всегда ощущать свое тело, характер его движений. Необходимы актерский самоконтроль, воспитание в себе привычки, которая должна стать естественной частью актерской натуры, осознание актером всего характера, всей системы своего пластического поведения, вытекающей из его творческих наклонностей и симпатий, обязательно должно быть учтено и развиваемо актером кинематографа. Эта пластическая тема стала у актеров буржуазного кинематографа предметом спекуляции, так как раз понравившееся зрителю и закреплялось с целью выколачивания из этого наибольших доходов.

Здесь особенно вырастает значение режиссера, мастера творческого ансамбля, как школы актерского творчества, как процесса, ибо часто сами актеры не в состоянии до конца развить понимание своей пластической темы. Так, например, случилось в кинематографе с замечательным актером Игорем Ильинским, неправильно и спекулятивно использованным по линии наименьшего сопротивления. В театральной игре этого актера, превратившегося в руках ремесленников в жалкую копию кино-Глупышкина, заложены замечательные возможности траги-комедийного актера большой силы.

Репетиционный период можно закончить по-разному. Желательна (но отнюдь не обязательна) прогонка всей вещи в целом, в виде своеобразного «спектакля». Возможны просмотры лишь отдельных комплексов сцен. Во всех случаях важно соблюдать два условия:

1) Безусловную уверенность режиссера и актера в том, что образ в главных своих звеньях, в главных сценах, в опорных пунктах найден и освоен и

2) Что образ этот не «зарепетирован», потенциален, что к нему не потерян вкус, что осталась та необходимая доза творческой влюбленности и интереса к образу, которая позволит во время с'емки не механически фиксировать лишь результаты процесса, а заново воссоздать его и получить наибольший творческий эффект.

Из этого явствует, что работа актера над ролью в с'емочный период является естественным продолжением творческого процесса. И здесь играют большую роль организационные моменты, окружающие актера на с'емке. Излишняя сутолока, нервозность, неорганизованность, плохое обслуживание, технические неполадки будут влиять в конечном результате на работу актера.

Здесь возникают и проверяются новые качества, которые совершенно необходимы актеру кинематографа. Он должен знать технику своего искусства. Выбор точки аппарата, ракурса, об'ектива — ведь все это влияет на игру актера, неразрывно с ней связано. Актер должен знать аппарат и его возможности, должен хорошо знать оптические законы планов, так как игра актера видоизменяется в зависимости от того, на каком плане она должна демонстрироваться. План влияет и на характер игры актера, на ее внешний рисунок, так как то, что «доходит» на крупном плане, не дойдет с такой же яркостью на общем. План влияет и на темп игры, так как темпы эти различны в зависимости от приближения или удаления об'ектива от аппарата. В моей практике актеры, с которыми я постоянно работаю, всегда просят им показать в «глазок» аппарата поле их работы, т. е. границы кадра, всегда осведомляются о фокусном расстоянии об'ектива, которым снимается данный план. Это чувство об'ектива надо развить у актера. Оно постепенно становится неот'емлемой его привычкой, приобретается же и закрепляется на практике.

Актер должен хорошо знать монтаж, осознать его, чтобы преодолеть и использовать, чтобы включить его в самую сердцевину своей работы над образом.

В процессе с'емки важно прежде всего прорепетировать целиком данную сцену, целиком определить или восстановить созданный на репетициях ее ритм, и только тогда, когда и актер и режиссер чувствуют, что сцена «пошла», приступать к с'емке. Нет, на мой взгляд, необходимости снимать всю сцену целиком в одном плане или снимать обязательно в логическом, последовательном порядке. Наоборот, важно сначала снять главное в сцене, ее зерно. Если оно найдено правильно и снято правильно, все остальное выйдет.

Итак, подведем итоги. Актер должен стать ведущей фигурой в советском кинематографе. Актер — это наш полпред перед многомиллионной массой зрителя, любящей актера и через него легче всего воспринимающей идею и мысль кинопроизведения. Труд киноактера — самостоятельный творческий труд, предполагающий обязательное знание законов своего искусства, законов, отличных от искусства театральной игры. Игра киноактера есть не что-то присущее только кино или только театру, а самостоятельное творческое явление, по разному выражающее себя в разных спецификах искусства. Сила и мощь творчества актера, как самостоятельного художника, прежде всего выражена в его личности как гражданина великой страны Советов, счастливого современника Сталинской Конституции, как рядового бойца за счастье человечества, как личности, впервые получившей возможность многогранного развития и непрерывного роста. Новое идейное содержание искусства, новые задачи и понимание кинематографа, как подлинно массового и народного искусства, определяют стиль игры, как формирование полноценных самостоятельных реалистических образов, стремящихся проникнуть в глубину действительности, обобщить ее и донести в наиболее глубоко запоминающейся и долго действующей форме до зрителя. Взыскательность к самому себе, ощущение своего творчества, как непрерывного радостного процесса, этическая и моральная устойчивость, суровая и непрерывная тренировка над развитием своего опыта, фантазии, знаний, ощущений, нахождение своей пластической темы, смелая активизация своей игры, т. е. накопление новых средств выразительности, свойственных кинематографу, — вот задачи, которые стоят перед советским киноактером, вот задачи, которые не смогут быть им выполнены, если не осознаем и мы их, если не будем драться за их разрешение последовательно и принципиально.

«БАЛТИЙЦЫ». Сценарий А. Штейна и А. Зиновина. Режиссер засл. арт. БССР А. Файнциммер. Оператор С. Беляев, Белгоскино. На фото вверху арт. В. Уральский в роли Харитоныча и засл. арт. Л. Кмит в роли Феди Колесова. На фото внизу засл. арт. Б. Ливанов в роли комиссара Вихирева.

МИРОВОЕ ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

И. СОКОЛОВ

I.

Более ста советских фильмов демонстрировалось и демонстрируется почти в 40 странах. Художественные и документально-хроникальные фильмы рассказывают трудящимся всего мира правду о политической, экономической и культурной жизни Советского союза. Они показывают величие сталинской эпохи, счастливую жизнь трудящихся нашей великой родины.

Лучшие советские фильмы — «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» (за границей он назывался «Буря над Азией») В. Пудовкина, «Турксиб» В. Турина, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Чапаев» Г. и С. Васильевых, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана по сценарию В. Вишневского и «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфеца — совершили триумфальное шествие по экранам всего мира. Крупнейшие советские фильмы являются вершинами в развитии мирового киноискусства.

Первые документальные фильмы о Советском союзе— «Пять лет Советской власти», «Красная армия», «Мать и дитя Советской России» и др. — были показаны в Западной Европе и Америке рабочей организацией «Межрабпом» еще в 1922/23 году.

Один из самых первых советских художественных фильмов «Поликушка» по Льву Толстому, поставленный еще в 1920 году, вызвал за границей общий восторг. Всех поразила игра крупнейшего актера МХАТ И. Москвина в роли Поликушки.

В 1924 году за границей с большим успехом прошел первый революционный фильм «Дворец и крепость» Ивановского, а в начале 1926 года — «Коллежский регистратор» (в Германии он назывался «Почтмейстер»).

Если в 1923 году было продано за границу 2 советских фильма и в 1924 году — 5 фильмов, то в 1925 году было продано 14 фильмов, в 1926 году — 20 фильмов и т. д.

В 1926 году с «Броненосца «Потемкина» С. Эйзенштейна началась, как выражаются за границей, «эпоха великих советских фильмов».

Успех «Броненосца «Потемкина» в Западной Европе и в Америке в 1926 году был невиданным в истории мирового кино.

28 апреля 1926 года состоялась премьера «Броненосца «Потемкина» в Берлине в кинотеатре «Аполло».

Эрист Гласс в «Берлинер Тагеблат» (30 апреля 1926 г.) писал:

«Вчера, после просмотра русского фильма, ни у кого из людей, способных чувствовать искусство, не было ощущения, что они всего-навсего лишь побывали в кино. Было ощущение, что довелось увидеть произведение искусства подлинное и великое. Не имевший до сих пор прошлого, кинематограф-однодневка впервые создал произведение, достойное быть увековеченным». Стефан Гроссман в «Дер Монтаг Морген (3 мая 1926 г.) писал: «То, что произошло в театре «Аполло», должно быть признано поворотным пунктом в истории киноискусства».

Знаменитый германский критик Альфред Керр назвал «Броненосец «Потемкин» чудом.

Борьба вокруг «Броненосца «Потемкина» в Германии была крупным политическим фактом. Германская цензура неоднократно запрещала «Броненосец «Потемкин».

Мощное общественное движение против запрещения фильма заставило поднять вопрос о нем в рейхстаге, и германское правительство вынуждено было разрешить фильм. Некоторые союзные германские правительства (в частности, баварское) не подчинились решению всегерманского правительства и не допустили демонстрации «Потемкина» на своей территории.

В прошлом году Лион Фейхтвангер в статье «Моя книга «Успех» и «Броненосец «Потемкин» писал о значении фильма: «Он воссоздает специфику российской революции 1905 г., ощущение ее необходимости, ее энтузиазма. Этим он покоряет и колеблющихся, и противников».

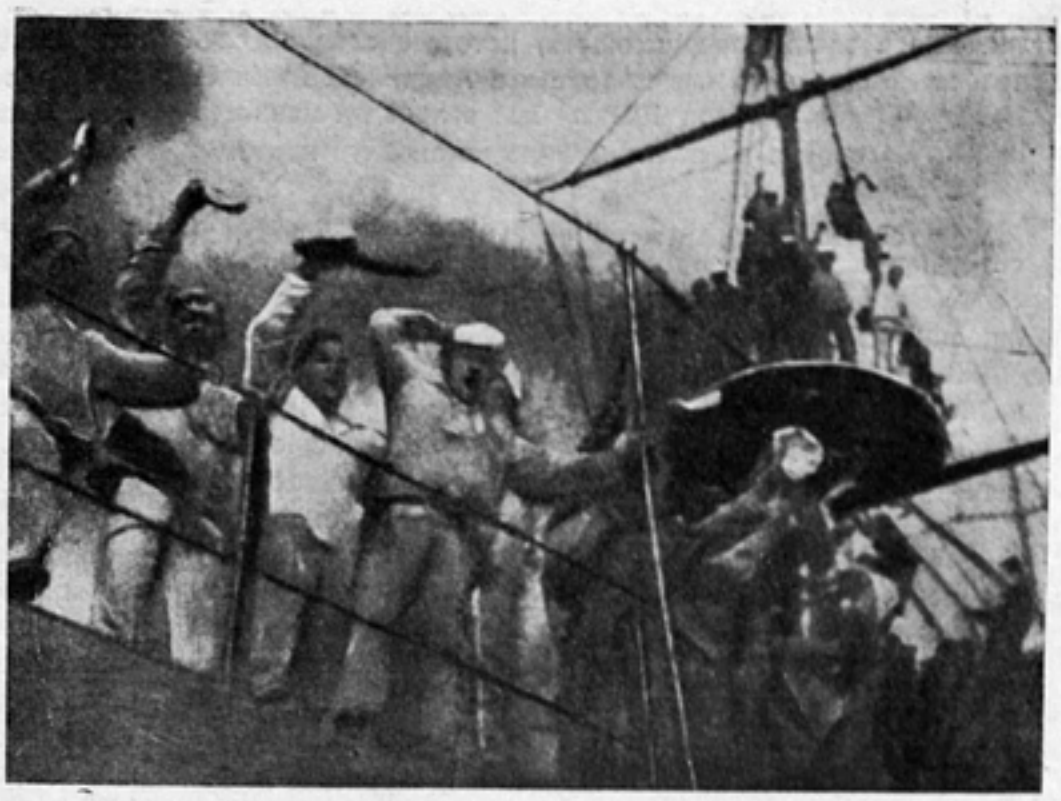
Немецкий революционный писатель Теодор Пливье рассказывает, как воспринимали «Броненосец «Потемкин» в рабочих кварталах Берлина: «Мне пришлось пережить показ «Броненосца «Потемкина» в восточной части Берлина. Берлинские рабочие, которые обычно молча сидят в кино, на этом сеансе возмущенно подавали реплики, а по выходе из театра запели «Интернационал».

В Америке «Броненосец «Потемкин» прошел с небывалым успехом. Наиболее независимая и авторитетная общественная киноорганизация в Америке «Национальный просмотровый комитет» («Нэйшнл Борд оф Ривью») включила «Броненосец «Потемкин» в список лучших фильмов 1926 года. Крупнейший американский кинорежиссер Кинг Видор, поставивший «Большой парад» (1925 г.), заявил: «Броненосец «Потемкин» — лучший фильм на свете». Чарли Чаплин сказал: «Самый лучший фильм в мире». В Америке цензоры Пенсильвании тупо и жестоко преследовали «Броненосец «Потемкин».

«Броненосец «Потемкин» был запрещен в Англии и во Франции. Британский комитет цензоров запретил «Броненосец «Потемкин», так как «он имеет дело с недавними спорными вопросами».

Во Франции и Англии «Броненосец «Потемкин» демонстрировался только на закрытых просмотрах культурных обществ и профсоюзных клубов. Он произвел огромное впечатление на всех передовых киноработников. Левый французский кинорежиссер Альберто Кавальканти писал: «Народ-победитель должен был явить миру фильмы, свои фильмы. И мир не был обманут в своих ожиданиях. Незабываемой явилась для нас демонстрация в Париже в «Сине-Клубе» «Броненосца «Потемкина». Впервые кино потрясло, покорило массы».

Фильм В. Пудовкина «Мать» вызвал взрыв восторга в Германии в 1927 году прежде всего потому, что он был сделан по повести М. Горького. «Берлинер Нахтаусгабе» (26 февраля 1927 г.) признало достоинства «Матери»: «Чисто кинематографическое действие подается



«БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН». Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн.

«КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА». Сценарий засл. деят. иск. Н. Зархи. Режиссер В. Пудовкин.

«МАТЬ». Сценарий засл. деят. иск. Н. Зархи. Режиссер В. Пудовкин.

зрителю в такой завершенности, которую едва ли случалось до сего видеть в Европе и в Америке», а «Кинематограф» (27 февраля 1927 г.) был вынужден написать о ней: «Несмотря на политическую установку картины, мы ее рекомендуем».

«Мать» в Англии не была разрешена, так как «действие происходит в России и сюжет затрагивает забастовку, а представители порядка показываются стреляющими в толпу».

«Конец Санкт-Петербурга» произвел огромное впечатление в Германии в 1927 г. «Берлинер Берзен-Курьер» (21 февраля 1928 г.) писал: «Все, что было написано и сказано с агитационными целями, бледнеет перед этим художественным произведением, перед этим киноэпосом, который развертывает перед нами историю русской войны и русской революции в их взаимной связи. В «Конце Санкт-Петербурга» воспроизводится настроение фронта и тыла в художественно волнующей, увлекающей сцене, гораздо более страстно и неумолимее, чем это могло сделать слово. Киноаппарат — поэт этого фильма».

«Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, «Турксиб» В. Турина, «Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Голубой экспресс» Ильи Трауберга и др. прошли в Западной Европе и в Америке с большим успехом. Гарри Алан Потамкин в книге «Глаза кино» (1933 г.) писал о фильмах «Шанхайский документ», «Голубой экспресс» (в Америке он назывался «Китайский экспресс»), «Потомок Чингис-хана» и др.: «Советские фильмы являются единственными, которые показывают империалистическую причину войны».

На Второй Международной киновыставке в Венеции в августе 1934 года советское кино одержало блестящую победу. На киновыставке были показаны «Гроза» В. Петрова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой, «Иван» Довженко, «Окраина» Б. Барнета, «Челюскин» операторов А. Шафрана и М. Трояновского, «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова и др. Одна из двух первых премий киновыставки была присуждена СССР. Французская газета «Энформасьон» писала о советских фильмах: «Можно сказать, что эти фильмы были гвоздем выставки».

Крупнейшие достижения социалистического реализма в кино — «Чапаев» Г. и С. Васильевых и «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана — прошли по зарубежным экранам с грандиозным успехом.

В Америке «Национальный просмотровый комитет» («Нэйшнл Борд оф Ривью») в 1935 году включил в число лучших десяти иностранных фильмов четыре советских фильма — «Чапаев» Г. и С. Васильевых, об'емно-мультипликационный фильм «Новый Гулливер» А. Птушко, «Крестьяне» Ф. Эрмлера и «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, а в 1936 г. — «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана и «Сын Монголии» Ильи Трауберга.

«Чапаев» в Париже был принят с энтузиазмом. Так, газета «Пепль» писала, что сцена «психологической атаки» является такой же волнующей, как сцена на лестнице в «Броненосце «Потемкине».

Фильм Е. Дзигана и Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта» был признан в Западной Европе и Америке как крупнейшее произведение киноискусства. Газета «Волонте» (22 мая 1936 г.) писала: «Фильм «Мы из Кронштадта» — великолепное произведение, которое превосходит по грандиозности все другие фильмы, показанные в Париже за последние месяцы». «Нью-Йорк Пост» (1 мая 1936 г.) должен был признать: «Картина напоминает фильм «Броненосец «Потемкин» и по драматизму и по масштабу. Это захватывающее зрелище. Трагизм картины проникнут штрихами мрачного юмора и непреклонным боевым духом и с начала до конца приковывает напряженное внимание зрителя. Рассказ ведется просто, сильно, сжато. Каждая сцена хорошо продумана кинематографически».

«Нью-Йорк Таймс» (2 мая 1936 г.) писал: «В «Чапаеве» прославлен героизм Красной армии; в фильме «Мы из Кронштадта» также величественно прославлен Красный флот. Фраза «А ну, кто еще хочет в Петроград?» звучала угрожающе, и публика поняла заключенный в ней намек и восприняла его с энтузиазмом».

Фильмы «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», наполненные пафосом гражданской войны в России, произвели большое действие в республиканской Испании. «Чапаев» шел в 187 кинотеатрах республиканской Испании, а «Мы из Кронштадта» — в 185 кинотеатрах. Любимый герой гражданской войны Чапаев и героическая победа кронштадтских моряков и петроградских пролетариев вдохновляли и вдохновляют бойцов республиканской Испании.

Долорес Ибаррури (Пасионария) на одном из первых просмотров «Мы из Кронштадта» в Мадриде в октябре 1936 года сказала бойцам Пятого полка: «Вы увидите сейчас советский фильм. Он изображает героическую защиту Петрограда. Увидите сейчас, как приносили себя в жертву русские трудящиеся ради торжества революции, ради спасения Петрограда. Будем же вести себя так же, как героические русские трудящиеся. Готовы ли вы отдать свою жизнь, защищая наш город?» Пять тысяч человек встают как один и отвечают «да» на вопрос Пасионарии.

Бывший министр иностранных дел Испании Альварес дель Вайо в своей статье в газете «Хувендуд» (октябрь 1936 г.) писал: «Нам нужен полный жизни и энергии политический комиссар, как в фильме «Мы из Кронштадта». Однако без этих грозных моряков, готовых проложить себе дорогу в борьбе и с морем, и со всем миром, комиссар остался бы одинокой фигурой. Для защиты Мадрида каждый должен быть на уровне того дня, когда были взяты штурмом казармы Ла Монтанья»...

Фильмы «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» вдохновили и вдохновляют широкие массы испанского народа в его героической борьбе против интервентов и фашистов.

Сейчас советские фильмы идут на экранах почти в 40 странах. В 1934 г. за границей демонстрировалось 11 новых советских фильмов, в 1935 г.—20, а в 1936 г.—23.

II.

Американские и западноевропейские буржуазные историки кино и кинотеоретики—Гильберт Селдс, автор книги «Немое и звуковое кино» (1929 г.), Пол Роота, автор книги «Кино до наших дней» (1930 г.), С. А. Лежен, автор книги «Кино» (1930 г.), Морис Бардеш и Робер Бразильяш, авторы книги «История кино» (1935 г.) и др.—вынуждены так или иначе признать ведущую роль советского кино в мировой кинематографии. Они с уважением и с завистью пишут, что советские киномастера впервые принципиально поставили и разрешили многие основные проблемы киноискусства.

Английский кинокритик и историк кино Пол Роота в книге «Кино до наших дней» был вынужден признать: «Советское кино обладает огромной силой. Советские фильмы наполнены политическим и социальным содержанием, выраженным с огромной эмоциональностью и с высокой степенью технического совершенства... Это, к сожалению, повлияло на очень молодых и переполненных энтузиазмом многочисленных кинематографистов и

лишило их критического подхода. Благодаря использованию всех средств кино советские фильмы в наше время могут влиять на состояние умов и взгляды людей на жизнь».

Американский кинокритик и историк кино Гильберт Селдс в книге «Немое и звуковое кино» писал: «Великой заслугой советских кинорежиссеров является их понимание природы кино».

Советские киномастера развили новые жанры — киноэпопею и социальную драму, выдвинули социальные моменты в построении кинообраза и использовали все выразительные средства кинокадра и киномонтажа. Короткий американский монтаж и в частности монтаж раннего Д. Гриффитса было заново переосмыслен С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Л. Кулешовым, Дзигой Вертовым и др. В Америке короткий монтаж, который мы называем «американским», называется «русским монтажем».

О советском кино написано мног книг, начиная с книги Леона Муссинака «Советское кино» (1928 г.) и кончая книгами Хентли Картера о советском кино и книгой Брайнера «Проблемы кино Советской России».

«Левые» западноевропейские киножурналы «Клоз ап», «Синема Квоторли», «Филм Арт», «Уорлд Филм Ньюз» и др. все время с большим интересом следили за достижениями советского кино.

На английский язык были переведены отдельные статьи С. Эйзенштейна, книги В. Пудовкина о режиссуре (в 1933 г.) и об актере (в 1935 г.) и др. С 1927 по 1932 г. (до «унификации») немецкий журнал «Филмтехник» внимательно следил за советской кинолитературой, систематически печатал библиографические списки и статьи о всех новых книгах. На чешский язык переведена книга А. Андриевского о построении звукового фильма (в 1934 г.). Западноевропейские и американские кинокритики, среди которых очень мало квалифицированных сил, признают ведущую роль советских киноработников в разработке основных творческих и теоретических проблем киноискусства.

III.

Советское кино повлияло на мастерство крупнейших кинорежиссеров Америки и Западной Европы. В США, Англии, Франции и Германии общепризнано, что советские фильмы — «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, «Турксиб» В. Турина, документальные фильмы Дзиги Вертова и др. — сильно повлияли на крупнейших мастеров буржуазного кино, определив во многом их интерес к социальной тематике, выбор реального материала, развитие эпического жанра. Влияние советского кино сказалось на построении массовых сцен, стремлении к реалистическому типажу киноактеров, отказе от системы «кинозвезд» и использовании всех выразительных средств кадра и монтажа (его характера, темпа и ритма) в творчестве крупнейших американских и западноевропейских кинорежиссеров.

Лучшие американские фильмы — «Толпа» Кинга Видора (1928 г.) и его же «Хлеб наш насущный» (1934 г.), «Одинокие» Пауля Фейоса (1928 г.), «На западном фронте без перемен» Льюиса Майлстона (1930 г.) и его же «Первая страница» (1931 г.), «Я — беглый каторжник из партии кандальщиков» Мервина Ле Роя (1932 г.), «Да здравствует Вилла!» Джека Конуэй (1934 г.) и др. — в отношении тематики, жанра, характеров, построения кадра и монтажа сделаны под сильным влиянием фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, В. Турина и др.

Кинг Видор в фильмах «Толпа» и особенно «Хлеб наш насущный» и Льюис Майлстон в фильме «На западном фронте без перемен» под влиянием приемов режиссуры в ранних фильмах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и др. отказались от системы «кинозвезд» и впервые в американском кино выдвинули установку на актерский коллектив, на массовые сцены и на реалистический типаж актеров. В фильме Льюиса Майлстона германцы, показанные при помощи подчеркнутого характерного типажа, с'емка бешеной атаки союзников сквозь проволочные заграждения или рукопашный бой в окопах сделаны под влиянием советских фильмов раннего периода.

Блестящий фильм Пауля Фейоса «Одинокие» под влиянием советских фильмов был построен на обыгрывании реального материала Нью-Йорка.

Фильм Джека Конуэй «Да здравствует Вилла!» имеет огромное эмоциональное воздействие на зрителя потому, что он сделан под несомненным влиянием советских фильмов о гражданской войне.

Гимн труду в финале фильма Кинга Видора «Хлеб наш насущный» является несомненным результатом влияния советского кино.

Даже на фильме Чарли Чаплина «Новые времена» (1936 г.), в котором реалистически показаны ужасы капиталистической рационализации и безработицы, это влияние также заметно сказывается.

Советское кино влияло на германское кино 1927—1932 годов. Фильмы крупнейшего германского кинорежиссера Г. В. Пабста — «Любовь Жанны Ней» (1927 г.) по роману Ильи Эренбурга и особенно «Солидарность» (1931 г.) и фильмы кинорежиссеров — «Ткачи» Фридриха Цельника (1927 г.), «Цианистый кали» Ганса Тинтера (1930 г.) и «Бунт в воспитательном доме» Георга Асагарова (1930 г.) и др. — в отношении тематики, жанров и приемов режиссуры были поставлены под влиянием советских фильмов. Фриц Ланг признавался, что на его крупнейший фильм «Метрополис» (1926 г.) повлияло искусство и особенно театр Советской России того времени.

В фильме Фридриха Цельника «Ткачи» усиление социальных мотивов, выдвижение массы, как главного героя, и эпизод расстрела толпы несомненно сделаны под влиянием советских фильмов 1925/26 г.

Фильм Георга Асагарова «Бунт в воспитательном доме» был поставлен по одноименной пьесе молодого автора Петера Лампеля, которая была показана в «Театре молодых актеров» и получила положительную оценку в германской коммунистической прессе. Хотя тема фильма — тяжелое положение подростков в исправительных домах буржуазной страны — не отличается широтой, но для германского кино в те годы реакции социальная постановка этого вопроса была уже значительным достижением. В фильме было показано, что система воспитания в буржуазной Германии глубже развращает подростков и построена на эксплоатации их труда.

Выдающийся фильм Г. В. Пабста «Солидарность», в котором звучат мотивы пролетарского интернационализма, имеет сюжет огромного драматического напряжения и большого идейного смысла: германские шахтеры мужественно спасают французских шахтеров, погибающих в шахте, находящейся на франко-германской границе (такой факт действительно был в 1906 г.). В фильме волнующе показано, с каким самопожертвованием германские рабочие спасают французских рабочих. Развитие сюжета строится на том, что германские рабочие для спасения французских рабочих ломают погра-

ничную железную решетку, отделяющую германскую и французскую части шахты.

Советские фильмы во Франции повлияли больше всего на творчество Жана Ренуара, поставившего реалистические фильмы: «Тони» (1935 г.), «Жизнь принадлежит нам» (1936 г.), «На дне» по пьесе М. Горького (1936 г.) и «Великая иллюзия» (1937 г.), в Голландии — на Иориса Ивенса, снявшего документальный фильм «Зюдерзее» (1929 г.) и документальный фильм о борьбе республиканской Испании «Испанская земля» (1937 г.), в Чехословакии — на фильм «Яношик» Карла Хаслера (1936 г.).

Вся передовая западноевропейская и американская интеллигенция видит, что фашизм враждебен культуре, что он злейший враг искусства.

Советские фильмы последнего года — «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфеца, «Последняя ночь» Ю. Райзмана, «Петр I» В. Петрова и др. — являются новой ступенью в развитии советского кино.

Жюри Международной Парижской выставки 1937 года присудило советской кинематографии высшие награды за художественные фильмы «Депутат Балтики» и «Петр I» и за документальный фильм «На Северном полюсе».

Советское кино по своему идейному и художественному уровню является лучшим кино во всем мире и пользуется любовью всего передового и прогрессивного человечества.

Редакционная коллегия

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К-1-95-51.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУ

Открыта подписка на периоди

НА 1938 ГОД

Газета КИНО

5 раз в месяц

Подписная цена:

на 12 мес.—12 р.
на 6 мес.— 6 р.
на 3 мес.— 3 р.
на 1 мес.— 1 р.

ИСКУССТВО

6 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—54 р.
на 6 мес.—27 р.

ТЕАТР

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—72 р.
на 6 мес.—36 р.
на 3 мес.—18 р.

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—24 р.
на 6 мес.—12 р.
на 3 мес.— 6 р.

ИСКУССТВО КИНО

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—42 р.
на 6 мес.—21 р.
на 3 мес.—10 р. 50 к.

КИНОМЕХАНИК

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—15 р.
на 6 мес.— 7 р. 50 к.
на 3 мес.— 3 р. 75 к.

Декада московских зрелищ

36 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—18 р.
на 6 мес.— 9 р.
на 3 мес.— 4 р. 50 к.

ТВОРЧЕСТВО

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—36 р.
на 6 мес.—18 р.
на 3 мес.— 9 р.

НОВОСТИ ИСКУССТВА

24 номера в год

Подписная цена:

на 12 мес.—30 р.
на 6 мес.—15 р.
на 3 мес.— 7 р. 50 к.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—24 р.
на 6 мес.—12 р.
на 3 мес.— 6 р.

КИНОФОТОХИМПРОМЫШЛЕННОСТЬ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—36 р.
на 6 мес.—18 р.
на 3 мес.— 9 р.

РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—18 р.
на 6 мес.— 9 р.
на 3 мес.— 4 р. 50 к.

БЮЛЛЕТЕНЬ

ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

24 номера в год

Подписная цена:

на 12 мес.—9 р. 60 к.
на 6 мес.—4 р. 80 к.
на 3 мес.—2 р. 40 к.

Подписку и деньги направлять по адресу: Москва, 47, 5-я Тверская-Ямская, дом 7. Отдел подписных изданий изд-ва „ИСКУССТВО“, расч. сч. № 150273 МГК Госбанка.

Подписка также принимается уполномоченными издательства, всеми почтовыми отделениями, Союзпечатью, отделениями и магазинами КОГИЗа.

коп.

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

РЕПЗАТ. 3 ЭКЗЕМПЛЯРЫ
20 ЯНВ 1938
Всес. Кн. Палата

М 4 06

Специализированные магазины „СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчато-бумажные, шерстяные, шелковые, льняные.

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское.

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские.

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ
фасонов ПОСЛЕДНИХ МОД
гг. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;
ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ
покупателям; ТОВАР, купленный в магазине, доставляется на дом в черте города бесплатно

Адреса московских магазинов:

№ 1—Кузнецкий мост, 14
№ 2—уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3—ул. Горького, 79
№ 4—Б. Серпуховская, 4
№ 5—Бутырская, 37
№ 6—Пятницкая, 13
№ 7—Таганская площадь, 7
№ 8—уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24
№ 9—Бакунинская ул., 13

Специализированные магазины во всех крупных городах СССР